

„EINE SCHÖNE VEREINIGUNG DER MERITEN KRÄHWINKELS MIT
DEN PRÄTENSSIONEN VON WENIGSTENS BERLIN“

ADOLF MENZEL IN HESSEN

Textband

INAUGURALDISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde des Fachbereichs Neuere Deutsche Literatur und
Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von Cornelia Dörr
aus Wetzlar

Marburg 1997

INHALT

EINLEITUNG	3
I. ADOLPH MENZEL ZWISCHEN BIEDERMEIER UND VORMÄRZ	8
1. Ein Mentor und Herzensfreund - Karl Heinrich Arnold	8
2. Fundamente - Der Zeichner	10
3. Kunstprogrammatisches und Gährungsprozesse	12
3.1. Arbeiten aus den 30er Jahren	18
3.2. Friedrich über alles!	19
4. Vaterländisches aus dem Ausland - Die Belgier	21
5. Zielrichtung - Historienmalerei	24
6. Ein Angebot aus Kassel	26
II. DER KURSTAAT UND DIE EDLEN CASTILIENS	28
1. Wissenswertes aus Kurhessen	28
2. Zur Geschichte des Kasseler Kunstvereins	30
2.1. Der Konkurrenzverein	33
2.2. Das Vereinsbild	34
III. BEWERBUNG IN KASSEL	38
1. Die Skizzenangelegenheit	38
2. Gustav Adolph und Marie Eleonore vor Schloß Hanau	38
2.1. Kurhessische Sittengeschichte?	
Ein tendenziöser Deutungsversuch	41
3. Auftragsvergabe - Der Contract des Zeichners	46
IV. DER KASSELER KARTON	48
1. Ein Einzug der Sophie von Brabant in Marburg - Historische Grundlagen	48
2. Weshalb ein Karton?	50
2.1. Entwurf zu einem Cyklus vaterländischer Gemälde	52
3. Werbestrategien	55
4. Vorarbeiten	57
4.1. Übersiedlung nach Kassel und Studienreise nach Marburg	57
4.2. Hippologisches	61
4.3. Modellstudien	62
5. Bildtraditionen - Zur Ikonographie des Einzugs	63
6. Rekonstruktion des Arbeitsverlaufs in Kassel	66
6.1. Briefwechsel	66
6.2. Dokumentationszeichnungen	67
6.3. Ungereimtheiten	68
6.4. Ein Paradigmenwechsel - Das Trauerspiel in Kurhessen	69
6.5. Montage	70
7. Bildanalyse	72
7.1. Ausstattung	73
7.2. Lokaltermin	73
7.3. Eigenheiten der Komposition	75
7.4. Anordnung der Figuren oder der Mut zur Lücke	77
7.5. Gesamtwirkung	79

8. Eine Interpretationssache - Dynastieverherrlichung oder Konstitutionsbild?	80
9. Ausklang - "Zuletzt auch noch ein Nichtzuübersehendes"	85
9.1. Die Kunstbetrachtung	85
9.2. Verriß	88
9.3. Zu den Akten	91
10. Wiederentdeckung	94
10.1. Eine Hommage - Der Kasseler Karton und Leuthen	94
10.2. Rückkauf - Kurhessisches wird preußisch	96
10.3. Zum Verbleib des Kartons - Von Zürich via München und Berlin nach Magdeburg	98

V. GELEGENHEITSARBEITEN: MENZELS REISEBILDER AUS KURHESSEN 103

1. Vorbemerkung	103
2. Exkurs: Zur Geschichte der Reisebilder	105
3. Freundschaftsbilder	110
3.1. Häusliches und Ausblicke	110
3.2. Porträts der Arnolds	112
4. Malerische Ansichten, Landschaft und Ländliches	115
5. Sehenswürdigkeiten	119
5.1. Schloß Wilhelmsthal	120
5.2. Wilhelmshöhe	123
5.3. Herkules und die Wasserkünste	125
5.4. Rundblicke über die Altstadt und Naheliegendes	127
5.5. Die Cattenburg	129
6. Die ländliche Bevölkerung	132
7. Ein besonderes Interesse am Studium der Kreatur	136
8. Nachtrag: Einiges über spätere Reisebilder aus Kassel	142
9. Bilanz	147

FAZIT 151

Katalog der "hessischen" Arbeiten Adolph Menzels	152
Archivalien	176
Literaturverzeichnis	177

"Menzel ist sehr vieles."¹

"Ueberall waren die Zustände der kleinen deutschen Länder ein Spiegelbild der in Deutschland herrschenden Zustände ueberhaupt."²

EINLEITUNG

Theodor Fontane gehörte zu seinen glühenden Verehrern. Max Liebermann und George Grosz schätzten ihn als einen der größten Meister seines Faches. Der letzte Kaiser der Deutschen gab ihm ein Staatsbegräbnis. In enthusiastischer Art und Weise huldigte ihm auch Rolf Hochhuth: Bei Adolph Menzel, der als erster 1845 auf die Idee gekommen sei, Sonne und Wind allein um ihrer selbst willen zu malen, habe es sich um ein Genie gehandelt.³

Adolph Menzel ist ein Mythos, auf den schon zu Lebzeiten verschiedenartigste, konträre, oft patriotisch gefärbte Hoffnungen projiziert wurden. Der kleinwüchsige Künstler, den der Nimbus des Autodidakten umgibt, gilt gemeinhin als Außenseiter und Sonderfall der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Sein Werk ist als außergewöhnlich vielfältig und in sich widersprüchlich apostrophiert worden und war von jeher zu umfangreich, um in aller Geschlossenheit präsentiert werden zu können. Seit zu Beginn des 20. Jahrhunderts seine mehr als fünfzig Jahre früher gemalten Ölskizzen - im besonderen das *Balkonzimmer* von 1845 - entdeckt wurden, die das tradierte Image des geistreichen Historien- und Genremalers um das eines Frühimpressionisten bereicherten, gilt es als zwiegespalten.

Unter all dem litt auch die Menzelforschung. Von der großen Revision der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts wurde er bestenfalls am Rande erfaßt.⁴ Aus der Not, keinen präzisen Kontext ermitteln zu können, konstruierte man eine Tugend, die unter dem Schlagwort der Polarität des Menzel-Werks subsumiert wurde.⁵ Man unterscheidet zwischen dem Zeichner, dem Illustrator und dem Maler Menzel, zwischen dem Idealisten und dem Realisten, dem innovativen Genie und dem angepassten Traditionalisten, dem Vormärzliberalen und dem hohenzollerntreuen Hofkünstler, dem unbekümmerten Jüngling und dem alternden Menschenfeind und damit nicht zuletzt auch zwischen seinen privaten und seinen für die Öffentlichkeit bestimmten Arbeiten. Es wird abzuwarten sein, ob sich nach der in Paris, Washington und Berlin gezeigten Menzel-Retrospektive von 1996/97, die den Anspruch erhebt, einen Weg durch das *Labyrinth der Wirklichkeit* Menzels bahnen zu wollen, daran etwas ändern wird.⁶

¹ Siehe Theodor Fontane, *Auf der Treppe von Sanssouci*, Huldigungsgedicht zu Menzels 70. Geburtstag, zit. nach Hans-Heinrich Reuter, *Fontane*, 2 Bde., Berlin 1968, hier Bd. II, S. 778.

² Otto Bähr, *Das frühere Kurhessen*, Ein Geschichtsbild, Kassel 1895, S. 25.

³ Rolf Hochhuth, *Menzel, Maler des Lichts*, Frankfurt am Main und Leipzig 1991, hier S. 57.

⁴ Vgl. Werner Hofmann, in: *Menzel - der Beobachter*, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1982, S. 31. Wulf Schadendorf, *Bemerkungen zu einigen späten Bildern Menzels*, in: *Kat. Kiel 1981*, S. 17-19, hier S. 17 bilanzierte, daß "bis auf wenige kleinere Spezialarbeiten seit etwa siebzig Jahren keine größere Arbeit über den Künstler und Maler Menzel mehr gewagt wurde".

⁵ Jens Christian Jensen nahm dies zum Motto seiner Menzel-Ausstellung in der Kieler Kunsthalle.

Vgl. ders., *Adolph Menzel: Realist - Historist - Maler des Hofes*, in: *Kat. Kiel 1981*, S. 8-10 und Schadendorf ebd., S. 17ff.

⁶ Zu allen Ausstellungen sind Kataloge erschienen, die im Textanteil etwas variieren: *Menzel (1815-*

Der überwiegende Teil der rund tausend Abhandlungen, die in der Menzel-Bibliographie zusammengefaßt wurden, besteht aus feuilletonistischer Anekdotenliteratur.⁷ Trotzdem bleibt es keinem ernsthaft bemühten Menzel-Forscher in Ermangelung einer grundlegenden Aufarbeitung der Künstlerbiographie erspart, sich auch damit auseinanderzusetzen. Das Inventar von Menzels Ateliers ist nie gesichtet worden, und auch seine Briefe sind nach wie vor zu unvollständig ediert, um daraus verlässliche Informationen über sein geistiges Umfeld und seine Inspirationsquellen beziehen zu können.⁸ Die zwischen 1885 und 1890 publizierte und von Max Jordan und Robert Dohme kommentierte Großfolioausgabe des Menzel-Werks nebst ihren bis 1905 erschienenen Supplementbänden gibt lediglich eine vom Künstler selbst noch autorisierte Auswahl wieder, in der man unter anderem die später so berühmt gewordenen Ölskizzen aus den vierziger Jahren vermißt.⁹ Der 1906 von Hugo von Tschudi erstellte Werkkatalog, der 157 Gemälde und 686 Aquarelle, Gouachen und Pastelle aufführt, illustriert ebenfalls nur einen kleinen Ausschnitt aus Menzels Schaffen.¹⁰ Einen vagen Überblick über das tatsächliche Lebenswerk vermittelt bis heute allein das 1905 zusammengestellte Verzeichnis zur "Gedächtnisausstellung" in der Nationalgalerie.¹¹ Hier findet sich unter insgesamt 5699 Nummern vor allem auch die ansonsten kaum überschaubare Menge der Bleistiftzeichnungen Menzels wieder. Rechnet man nunmehr die dort wiederum nur cursorisch erwähnten druckgraphischen Arbeiten wie die Holzschnittillustrationen zu Kuglers *Leben Friedrichs des Großen* und die Einzelblätter seiner Skizzenbücher hinzu, so muß der Gesamtumfang des Menzel-Oeuvres auf mehr als 7000 Einzelstücke beziffert werden.¹² Auch wenn der größte Teil dieses Konvoluts schon 1906 für die Nationalgalerie gesichert werden konnte, ist eine umfassende Bearbeitung und Dokumentation bislang unterblieben, was nicht zuletzt auf die Wirren zweier Weltkriege und im besonderen auf die politische Situation Deutschlands nach 1945 zurückzuführen ist.¹³ Die Mehrzahl der Untersuchungen, die Menzel im Verlauf der letzten Jahrzehnte gewidmet wurden, konzentrierte sich auf die Auseinandersetzung mit seinen allseits

1905) "la névrose du vrai", Katalog zur Ausstellung im Musée d'Orsay Paris (15. April bis 28. Juli 1996), Paris 1996. - Adolph Menzel (1815-1905): Between Romanticism and Impressionism, Katalog zur Ausstellung in der National Gallery of Art Washington (15. September 1996 bis 5. Januar 1997), Yale University Press 1996.- Adolph Menzel, Das Labyrinth der Wirklichkeit, Katalog zur Ausstellung im Alten Museum (7. Februar - 11. Mai 1997), Köln 1996. Die Initiatoren formulierten u. a. den Anspruch, Menzels "Verflochtensein mit dem historischen und geistigen Umfeld" seiner Zeit besser als bisher klarstellen zu wollen.

⁷ Die noch immer umfassendste Zusammenstellung der älteren Literatur bei Renate Weinhold, Menzel-Bibliographie, Leipzig 1958. Aktuelle Ergänzungen u. a. bei Hubertus Kohle, Zur Menzel-Literatur der letzten 15 Jahre, in: *Kunstchronik*, 46, 1993, S. 192-202.

⁸ Vgl. die Angaben bei Weinhold 1958. Die umfangreichste Zusammenstellung noch immer in: Hans Wolff (Hg.), Adolph von Menzels Briefe, Berlin 1914.

⁹ Max Jordan und Robert Dohme, Das Werk Adolph Menzels, Vom Künstler autorisierte Ausgabe, 3 Bde., München 1885-1890. Zu den Nachfolgebänden vgl. Weinhold 1958, S. 38. Zur Werkausgabe selbst und der darin hervortretenden Selbststilisierung Menzels vgl. Zangs 1992, S. 254f, S. 265f. und Claude Keisch, Menzel, Kreuzwege, Brüche, in: Kat. Berlin 1996, S. 429-444, hier S. 429f.

¹⁰ Vgl. Hugo von Tschudi, Adolph von Menzel, Abbildungen seiner Gemälde und Studien, München 1905.

¹¹ Ausstellung von Werken Adolph von Menzels in der Nationalgalerie Berlin, hg. von Hugo von Tschudi, bearbeitet von Ernst Schwedler Meyer, Guido J. Kern u. a., Berlin 1905.

¹² Vgl. Adolph Menzel, Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher. Ein Bestandskatalog der Nationalgalerie, des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek, Berlin 1984, S. 8f.

¹³ Vgl. Christopher B. With, Adolph Menzel und die Berliner Nationalgalerie, in: Kat. Berlin 1996, S. 539-543, hier S. 542: Der von der Nationalgalerie angekaufte Bestand aus dem Nachlaß belief sich auf 4.414 Zeichnungen, 115 Aquarelle und Gouachebilder sowie 27 Ölstudien, dazu die Skizzenbücher. Zum Problem der Aufarbeitung vgl. Forster-Hahn 1978, S. 255 und Falkenhausen, Menzel in den Berliner Museen, in Kat. Berlin (West) 1984, S. 10. Die umfangreichste Kollektion an Menzel-Zeichnungen wurde von Heidi Ebertshäuser herausgegeben. Vgl. dies., Adolph von Menzel, Das graphische Werk in zwei Bänden, München

anerkannten Hauptwerken. Sie zirkulieren um die populären Illustrationen zu Franz Kuglers *Leben Friedrichs des Großen* (1839-1845), um das *Balkonzimmer* (1845), die *Aufbahrung der Märzgefallenen* (1848), die Gruppe der *Friedrich-Bilder* (1849-1858), die *Krönung König Wilhelms I. in Königsberg* (1861-1865) und um das *Eisenwalzwerk* (1875).¹⁴ Von dem vielen anderen wurde nur vereinzelt Notiz genommen. Selbst die 1996 als Referenz an die Wiedervereinigung der Berliner Bestände konzipierte Menzel-Retrospektive präsentiert mit annähernd zweihundert Exponaten wieder nur eine sehr kleine, zudem absichtsvoll exquisit ausgewählte Kollektion aus seinem Gesamtoeuvre.¹⁵

So versteht sich die vorliegende Untersuchung in erster Linie als exemplarischer Beitrag zu einer schier unerschöpflichen "Danaidenarbeit"¹⁶, die das Menzel-Werk noch heute für die Forschung bereithält. Sie setzt sich mit jenem experimentierfreudigen Lebensabschnitt des jungen Menzel auseinander, in dem - wie Hugo von Tschudi es formulierte - das "große Talent aus der traditionellen Kunstübung der ersten Jugend heraus nach einer persönlichen Ausdrucksweise" rang.¹⁷ In dieser Epoche entstanden das *Balkonzimmer*, die *Friedrich-Illustrationen* und die *Aufbahrung der Märzgefallenen auf dem Gendarmenmarkt*. Wie in einem Brennspiegel vereint sie somit einige der "polaren" Eigenheiten der Künstlerpersönlichkeit. Die verwirrende Anhäufung von Gegensatzpaaren in der Menzelforschung hat in der Auseinandersetzung mit seinem Frühwerk die größte Dichte erfahren.¹⁸

Die berühmten Meisterwerke des jungen Menzel werden in der nachfolgenden Untersuchung bewußt nur beiläufig bedacht. Die Aufmerksamkeit gilt einer Gruppe von Arbeiten, die im Zusammenhang mit seinen Besuchen in Kurhessen entstanden. Zu ihnen zählt auch einer seiner größten Mißerfolge, der heute leider verschollene *Kasseler Karton*.¹⁹ Dieses große Historienbild führte ein Ereignis aus der hessischen Landesgeschichte vor Augen, den *Einzug der Sophie von Brabant mit ihrem Kind Heinrich im Jahr 1248 in Marburg*. Es entstand während Menzels achtmonatigem Aufenthalt in Kassel, der von August 1847 bis März 1848 währte. Als er zwei Tage nach seiner Fertigstellung wieder nach Berlin zurückkehrte, wurde er mit den Folgen der Barrikadenkämpfe konfrontiert.

In der Menzel-Literatur hat man sich nicht zuletzt wegen dieser historischen Konstellation mit dem *Einzug der Sophie von Brabant* von jeher schwergetan. Der Karton paßt anscheinend nicht in den Entwicklungsgang des Künstlers, weder in den ästhetischen noch in den weltanschaulich-politischen. Gemeinhin wird er als eine von den "linienbetonten Stilkriterien" der Nazarener

1976. Das druckgraphische Werk hat Elfried Bock inventarisiert. Vgl. ders., Adolph Menzel, Verzeichnis seines graphischen Werkes, Berlin 1923.

¹⁴ Vgl. Kohle 1993.

¹⁵ Vgl. Kat. Berlin 1996, S. 8f. Bedauerlicherweise sah sich u. a. die an Menzel-Werken besonders reiche Sammlung Georg Schäfer/Euerbach daran gehindert, die Ausstellung zu unterstützen.

¹⁶ Ludwig Justi, Menzel, in: Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrhundert, Ein Führer zur Sammlung der Handzeichnungen in der Nationalgalerie, Berlin 1919, kleine Ausgabe, S. 65-69, hier S. 69.

¹⁷ Hugo von Tschudi, Aus Menzels jungen Jahren, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 26, Berlin 1905, S. 213-314, hier S. 216.

¹⁸ Vgl. auch Werner Schmidt, Das Jahr 1848 als Stilwende in der künstlerischen Entwicklung Menzels, Von 1840/43 bis 1855/60, Dipl. Arbeit Kunstgeschichtliches Institut der Humboldt-Universität Berlin, Berlin 1954, S. 118. Zu den Widersprüchen in der Rezeptionsgeschichte Menzels vgl. Jost Hermand, Adolph Menzel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 131.

¹⁹ Das Bild war bereits Untersuchungsgegenstand meiner Magisterarbeit: Cornelia Dörr, Adolph Menzel in Hessen, Studien zu seiner frühen Historienmalerei, Magisterarbeit des Fachbereichs Neuere Deutsche Literatur und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg, vorgelegt

geprägte Dynastieverherrlichung betrachtet.²⁰ Julius Meier-Graefe, der 1906 mit seinem Buch *Der junge Menzel* die Apotheose des Impressionisten Menzel besiegelte, strafte ihn daher mit eisigem Schweigen.²¹ Ebenso ignorierte ihn auch die Mehrheit der Kunsthistoriker, welche später die Renaissance des Realisten Menzel einleiteten und die *Aufbahrung der Märzgefallenen* als Fanal seines revolutionären Eifers interpretierten. Konrad Kaiser²², Christopher With²³, Françoise Forster-Hahn²⁴, Jost Hermand²⁵ und die Autoren der Kataloge der großen Ausstellungen in Berlin²⁶, Hamburg²⁷ und Kiel²⁸ erwähnten den Karton zumeist lediglich als konservative Entgleisung des eigentlich avantgardistisch und liberal eingestellten Künstlers. Gisold Lammel, als einer der wenigen, der sich 1989 zu intensiveren Nachforschungen über das mißglückte Historienbild angeregt sah, bestätigte diese Ansicht und ergänzte sie um den Vorwurf, Menzel habe sich seinerzeit aus "Kunstkarrieregründen" den Erwartungen reaktionärer Auftraggeber - nämlich denen des Kasseler Kunstvereins - unterworfen.²⁹ Allein Claude Keisch wagte es, der Phalanx der Verächter des *Kasseler Kartons* entgegenzutreten. In einer spontanen Replik auf Lammels Ausführungen verwies er erstmals auch auf einige bislang übersehene "originelle Besonderheiten" dieses Frühwerks.³⁰ Keischs Appell, die "Mehrdimensionalität" des Werks zu beachten und ihm einen gebührenden Platz in der Menzelbiographie einzuräumen, blieb jedoch folgenlos.³¹ Zwar relativierte Susanne von Falkenhausen vor kurzem den angeblichen Stilbruch zwischen dem offiziellen Karton und der von ihr als "under cover"-Bild klassifizierten Darstellung der

im Juni 1987 [Masch. MS.].

²⁰ Susanne von Falkenhausen, *Historie und Politik - Beliebigkeit und Sinngebung: Menzel und der Historismus*, in: Kat. Berlin (West) 1984, S. 22-34, hier S. 26. Ähnlich auch Christiane Zangs, *Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Phil. Diss. Aachen, Aachen-Mainz 1992, S. 71-79, hier S. 72ff.

²¹ Julius Meier-Graefe, *Der junge Menzel, Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands*, Leipzig 1906.

²² Vgl. Konrad Kaiser, *Adolph Menzel, der Maler*, Stuttgart 1965 und ders., *Adolph Menzel, Gemälde, Aquarelle, Gouaschen, Pastelle, Handzeichnungen*, Schweinfurt 1969.

²³ Christopher B. With, *Adolph Menzel and the German Revolution of 1848*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 42, 1979, S. 195-214.

²⁴ Françoise Forster-Hahn, *Adolph Menzels Daguerrotypical Image of Frederick the Great: A liberal Bourgeois Interpretation of German History*, in: *Art Bulletin*, 59, 1977, S. 242-261; dies., *Authenticity into Ambivalence, The Evolution of Menzel's Drawings*, in: *Master Drawings*, Bd. 16, 1978, S. 255-283.

²⁵ Hermand 1986, S. 42-44.

²⁶ *Adolph Menzel, Gemälde, Zeichnungen*, konzipiert von Vera-Maria Ruthenberg, hg. von den Staatlichen Museen zu Berlin - Hauptstadt der DDR, Berlin 1980. *Adolph Menzel, Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher, Bestandskatalog der Nationalgalerie (West)*, hg. von Lucius Grisebach, Berlin 1984.

²⁷ *Menzel - der Beobachter*, hg. von Werner Hofmann, Kunsthalle Hamburg 1982, hier v. a. S. 66-82.

²⁸ *Adolph Menzel, Realist, Historist, Maler des Hofes*, bearb. von Jens Christian Jensen u. a., Augsburg 1981. Die im wesentlichen durch die Bestände der Sammlung Schäfer/Euerbach angereicherte Ausstellung wurde auch noch in Bremen, Lübeck, Schweinfurt und Augsburg gezeigt.

²⁹ Gisold Lammel, *Der Auftraggeber ist im Bild - Anmerkungen zu Menzels Kasseler Karton*, in: *Kunstverhältnisse, Ein Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung*, Festschrift für P. H. Feist, Berlin 1989, S. 69-74, hier S. 72.

³⁰ Claude Keisch, *Von Kassel bis Leuthen. Mehrdimensionalität des Augenblicks in Menzels Geschichtsmalerei*, in: *Kunstverhältnisse, Ein Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung*, Festschrift für P. H. Feist, Berlin 1989, S. 74-79.

³¹ Weder Peter Paret, *Menzels Aufbahrung der Märzgefallenen*, in: *Kunst als Geschichte, Kultur und Politik von Menzel bis Fontane*, München 1990, S. 111-124 noch Albert Boime, *Social Identity and Political Authority in the Response of two Prussian Painters to the Revolution of 1848*, in: *Art History*, 13, 1990, S. 344-387, die sich um eine Klärung seiner politischen Einstellung zur Märzrevolution bemühten, nahmen davon auch nur Notiz. Auch Gisold Lammel ignorierte die von Keisch vorgebrachten Einwände. Vgl. ders., *Menzel und seine Kreise*, Dresden-Basel 1993, S. 23ff. und ders., *Bildwelt und Bildregie*, Dresden-Basel 1993.

Märzgefallenen, die von Gisold Lammel verkürzt und mißverständlich wiedergegebene Entstehungsgeschichte übernahm sie jedoch ungeprüft.³²

Die Aufarbeitung dieser Problematik wird im ersten Hauptteil der vorliegenden Untersuchung geleistet werden. Die einzelnen Kapitel rekonstruieren und konkretisieren mit Hilfe eines bislang unbeachtet gebliebenen Quellenmaterials die Auftragsbedingungen hinsichtlich Bildsujet, Bildmedium und gewünschter Bildwirkung und schildern den Prozeß der künstlerischen Aneignung und Auseinandersetzung mit diesen Vorgaben. Die darauf basierende Bildanalyse widerlegt die Behauptung, Menzel habe mit dem *Kasseler Karton* eine 'Dynastieverherrlichung' dargestellt.

Der zweite Hauptteil widmet sich den sogenannten 'Gelegenheitsarbeiten' Menzels, die in Verbindung mit seinen Besuchen in Kassel entstanden. Einiges von diesem im Anhang erstmals umfassend katalogisierten, annähernd hundertfünfzig Werke umfassenden Konvolut, wurde bereits zu Beginn des Jahrhunderts gesichtet und gelangte 1927 als Dauerleihgabe der Berliner Nationalgalerie nach Marburg ins Kunstmuseum des Ernst von Hülsen-Hauses.³³ Ein weiterer Bestand an Zeichnungen mit hessischer Thematik kam in die Kasseler Kunstsammlungen.³⁴ Insgesamt waren es vierzig Blätter, die erst in den 60er Jahren wieder nach Berlin zurückkehrten, wo sie fortan in der Sammlung Preußischer Kulturbesitz ein Drittel des Gesamtbestands an Menzel-Zeichnungen repräsentierten.³⁵

Zu diesen Reisebildern zählen Porträts, Architektur- und Landschaftszeichnungen, Studien zum hessischen Landvolk und einige Kuriosa, die im Menzel-Nachlaß unter der Rubrik "für eventuell" geführt wurden. Sie illustrieren einen höchst facettenreichen Querschnitt seiner künstlerischen Experimentierfreude und sind - ähnlich wie die annähernd zeitgleich in Berlin gemalten 'impressionistischen' Ölskizzen - stets als wohltuend "anspruchslöse" und dezidiert apolitische Freizeitbeschäftigungen, das heißt als *l'art pour l'art* Menzels gewertet worden.³⁶ Auch diese Lehrmeinung muß in einigen Punkten korrigiert werden.

³² Susanne von Falkenhausen, *Zeitzeuge der Leere - Zum Scheitern nationaler Bildformeln bei Menzel*, in: Kat. Berlin 1996, S. 493-502, hier bes. S. 494.

³³ Vgl. Karl Rumpf, *Adolph von Menzel in Hessen*, in: *Hessen-Kunst*, 22, 1928 (nicht paginiert).

³⁴ Vgl. Konrad Kaiser, *Menzel in Kassel 1893*, in: *Informationen, Kultur für alle: Theaterzeitung; Kasseler Kulturkalender*, Jg. IX, April 1978, S. 12f.

³⁵ Vgl. Kat. Berlin (West) 1984, S. 11: "Wahrscheinlich stand hinter diesen Leihgaben ein museumspädagogisches und kulturpolitisches orientiertes Konzept Ludwig Justis." Justi entstammte einer bedeutenden Marburger Gelehrtenfamilie.

³⁶ Vgl. Karl Scheffler, *Adolph Menzel, der Mensch, das Werk*, hg. von Carl Georg Heise nach der Erstauflage Berlin 1915, München 1955, S. 138f. und Susanne von Falkenhausen, in: Kat. Berlin (West) 1984, S. 54. Sie bekannte, es sei ihr unmöglich, in diesen in "irgendeiner Weise" Einflüsse der "sich anbahnenden politischen Umwälzungen" zu entdecken. Ähnlich auch noch bei Werner Busch, *Menzels Landschaften, Bildordnung als Antwort auf die Erfahrung vom Wirklichkeitszerfall*, in: Kat. Berlin 1996, S. 457 - 468.

I. ADOLPH MENZEL ZWISCHEN BIEDERMEIER UND VORMÄRZ

1. Ein Mentor und Herzensfreund - Karl Heinrich Arnold

Menzels Verbindung nach Hessen-Kassel kam durch Karl Heinrich Arnold zustande.³⁷ Ohne ihn, seinen *Herzensfreund* (Abb. 1), dem er zahlreiche Briefe schrieb, die als eine der bedeutendsten Quellen seiner Künstlerbiographie gelten, hätte er zumindest in jungen Jahren wohl kaum den Weg dorthin gefunden.³⁸

Menzel lernte Arnold vermutlich im Winter 1833/34 in Berlin kennen. Der fast zwanzig Jahre ältere Tapetenfabrikant, der zwischen 1830 bis Ende 1835 in der preußischen Hauptstadt eine Dependence der Kasseler Firma seines Vaters leitete³⁹, war im Umfeld der hessischen Hofkünstler aufgewachsen und hatte anfänglich - inspiriert durch einen Studienaufenthalt in Paris, wo er unter anderem Gelegenheit bekam, das Atelier Davids zu besuchen - eine Künstlerlaufbahn einschlagen wollen.⁴⁰ Er war verheiratet mit der Sängerin und Schauspielerin Antonie Reuter und Vater dreier Kinder. Adolph Menzel stand gerade im 18. Lebensjahr und hatte zu diesem Zeitpunkt bereits die Lithographenwerkstatt seines 1832 verstorbenen Vaters übernehmen müssen.⁴¹ Er zeichnete in der Hauptsache schmuckvolle Vorlagen für allerlei "Akzidenzdrucksachen" und bestritt auf diese Weise den Unterhalt für sich, seine Mutter und seine beiden Geschwister. Bekanntlich genügte ihm das nicht. Ebenso wie Arnold, welcher den Aufenthalt in Berlin zu nutzen verstand, seiner eigentlichen Passion nachzugehen, träumte auch er von einer Karriere als selbstbestimmt schaffender Künstler. Hierin muß die wohl wesentlichste Ursache für ihre ansonsten ob des Altersunterschieds so eigentümlich erscheinende Seelenverwandtschaft vermutet werden. 1834 hatten beide Erfolge zu verzeichnen, die sie in der Hoffnung wiegen konnten, ihrem Ziel näher gekommen zu sein. Gemeinsam waren sie auf der Akademieausstellung vertreten, wo Menzel vier Kreidelithographien zu seinem Zyklus der *Denkwürdigkeiten aus der preußisch-brandenburgischen Geschichte* und Arnold zwei Gemälde - eine *Lootsenfamilie* und ein *Löwenkopf nach der Natur gemalt* - präsentierte.⁴² Zudem hatte Menzel, bedingt durch die von keinem

³⁷ Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren, S. 215-314, hier v. a. S. 238f. und S. 242f; Paul Heidelberg, Adolph von Menzel und Kassel, in: *Hessenland* 23, 1909, S. 48-50, 63-65 und 78-79; Karl Rumpf, Adolph Menzel in Hessen, in: *Hessenkunst* 22, 1928, S. 2-28. Eine Zusammenfassung dieser älteren Literatur bei Lammel 1993, Menzel und seine Kreise, S. 23ff.

³⁸ Die Briefe an Arnold wurden zum Teil bereits in der Jordan/Dohme-Ausgabe des Menzel-Werks von 1890 abgedruckt. Nahezu vollständig sind sie bei Oskar Bie, Menzel, Briefe aus Cassel, in: *Neue Rundschau* 20, Bd. 2, 1909, S. 84-93 und bei Wolff 1914 wiedergegeben. Schmidt 1954, S. 118 bezeichnete die Briefe an Arnold als "Rechenschaftsberichte".

³⁹ Paul Heidelberg, Dem Kasseler Tapeten-Museum zum 10jährigen Jubiläum, Die Familie Arnold, in: *Heimat-Schollen*, 13, 1933, Heft 4, S. 25-29. Vgl. auch Max Jordan, Das Werk Adolph Menzels, 1815 - 1905, München 1905, S. 14. Die Arnoldsche Tapetenfabrik lieferte den Wandschmuck für die Bildergalerie des Schinkelschen Museums.

⁴⁰ August Woring, Jugenderinnerungen des Fabrikanten Karl Heinrich Arnold in Kassel, in: *Hessenland* 21, 1907, S. 138-139, 156-158, 172-175, 185-189, hier bes. S. 174f. und S. 185f. Arnold, der sich in Paris und Italien eigentlich "ganz der Kunst widmen" wollte, kehrte 1812 nur ungern in die väterliche Firma nach Kassel zurück.

⁴¹ Allererste Kontakte zwischen Menzel und Arnold könnten sich durch Geschäftsbeziehungen ergeben haben. Menzels Vater versuchte, sein Einkommen durch "Zimmermahlerey" aufzubessern und Karl Heinrich Arnold experimentierte seit 1823 mit lithographischen Techniken, um sie für die Tapetenfabrikation nutzbar zu machen. Zu Carl Erdmann Menzel vgl. Hermann Maué, Briefe der Familie Menzel aus den Jahren 1829, Eine Quelle zum Frühwerk Adolph Menzels, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, 1982, S. 83-92, hier besonders S. 86f. Zu Arnolds Faible für das Lithographenhandwerk: Heidelberg 1933, S. 26f. und Woring 1907, S. 187.

⁴² Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850, 3 Bde., bearbeitet von Helmut Börsch-

geringeren als dem Akademiedirektor Gottfried Schadow ausgesprochene Anerkennung seiner Illustrationen zu *Künstlers Erdenwallen*, Aufnahme in den *Verein der jüngeren Künstler Berlins* gefunden, dem auch Arnold verbunden war. Beide trafen sich fortan regelmäßig in einem von besagtem Künstlerverein organisierten Abendkursus, in dem das "Zeichnen nach der Natur" praktiziert wurde.⁴³

Schon kurz darauf übernahm Arnold die Rolle eines für Menzel höchst bedeutsamen Mentors. Er lud ihn in seine Wohnung am Monbijouplatz 11 ein und machte ihn mit wichtigen Persönlichkeiten aus Kunst, Kultur und Politik bekannt. Wie Tschudi berichtete, lernte Menzel in Arnolds Salon unter anderem Karl Friedrich Schinkel, Christian Daniel Rauch, den Militär und späteren General Joseph Maria von Radowitz und den Professor für Kunstgeschichte und Ästhetik, Heinrich Gustav Hotho, kennen.⁴⁴ Auch Franz Kugler könnte ihm dort erstmals begegnet sein. Ferner traf er dort auf den engeren, dem besagten Künstlerverein nahestehenden Freundeskreis Arnolds, in den er offenbar schnell integriert wurde - auf die Bildhauer Friedrich Drake und August Wredow, die Maler Eduard Magnus, Eduard Meyerheim und Eduard Biermann und auf den Archäologen und Kunstkritiker Gustav Adolf Schöll.⁴⁵

Kein anderer als Arnold auch scheint es gewesen zu sein, der den späteren "Maler des Lichts" dazu ermunterte, seine ersten Pinselstriche auf die Leinwand zu werfen.⁴⁶ Gemeinsam mit den Künstlerfreunden Magnus und Meyerheim, die im biedermeierlichen Berlin als Porträt- und Genremaler gerühmt wurden, unterrichtete er Menzel in der Ölmalerei, wobei er an diesen jene Kenntnisse der Techniken französischer Ateliermalerei weitergegeben haben dürfte, die ihm selbst während seines Studienaufenthalts in Paris vermittelt worden waren.⁴⁷ In nämlichem Kreis widmete

Supan, Berlin 1971, Jahr 1834, Nr. 1072-1075 und Nr. 1076 (Menzel) und Nr. 28 und 29 (Arnold). Vgl. auch den Katalog von 1838, Nr. 10 (Arnold: *Todtes Wild von einem Jagdhund bewacht*).

⁴³ Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren, S. 238. Hermand 1986, S. 18 meinte hingegen, es sei die "Gipsklasse" der Akademie gewesen.

⁴⁴ Siehe Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren, S. 240f. und Jordan 1905, S. 14. Ferner: Irmgard Wirth, Mit Adolph Menzel in Berlin, München 1965, S. 140f. Der Anteil einflussreicher Gönner an Menzels beruflichem Aufstieg ist noch zu wenig gewürdigt worden. Vgl. Zangs 1992, hier vor allem S. 19, S. 42 (Anm.92) und S. 49-51.

⁴⁵ Zu den Künstlerfreunden vgl. Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren, S. 242. Lammel, Menzel und seine Kreise, 1993. Helmut Börsch-Supan, Adolph Menzel und die Berliner Kunst, in: Kat. Berlin 1996, S. 381-392. Weiteres auch bei Ludwig Gläser, Eduard Magnus, Ein Beitrag zur Berliner Bildnismalerei des 19. Jahrhunderts, Berlin 1963, S. 15 und Werner Deetjen, Adolph Menzel und Adolf Schöll, Ungedruckte Briefe Menzels, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 25, Berlin 1934, Bd. 55, Beiheft, S.30-40.

⁴⁶ Zu Menzels ersten Malversuchen vgl. Carl Johann Arnold, Erinnerungen aus meinem Zusammenleben mit Adolph Menzel, Weimar 1905 (Manuskript im Archiv der Berliner Nationalgalerie), erstmals abgedruckt bei Gisold Lammel, Exzellenz lassen bitten, Erinnerungen an Adolph Menzel, Leipzig 1992, S. 127-147. Arnold behauptet, Menzel habe sich an der Kopie eines Selbstbildnisses von Frans Hals ausprobiert. Abweichend dazu Zangs 1992, S. 43-47. Boetticher 1901 nennt fälschlich zwei Erstlingswerke, die 1828 von einem "C.A. Menzel" auf der Berliner Akademieausstellung gezeigt wurden (*Dom bei Abendbeleuchtung* und *Denkmal Homers*). Möglicherweise handelte es sich bei dem Künstler um Menzels Vater.

⁴⁷ Vgl. den Brief Menzels an Arnold vom 18. Januar 1836, in: Wolff 1914, S. 1f. Menzel schrieb, daß er bei Magnus "fleißiger" als noch bei ihm male. Ein solcher Privatunterricht war nichts Ungewöhnliches. Auch Magnus war das Handwerk auf diese Weise beigebracht worden. Vgl. dazu Gläser 1963, S. 10. Zu der auch von Magnus angewandten französischen Malpraxis ebd., S. 26. Sie offenbart sich in Menzels Bildern u. a. in der - konservatorisch höchst bedenklichen - Untertuschung der Malflächen mit Asphalt-Braun. Vgl. Ottomar Beta, Gespräche mit Adolph Menzel, in: Deutsche Revue, 23, Stuttgart und Leipzig 1898, Bd. 2, S. 45-58, hier S. 54; Paul Meyerheim, Adolph Menzel, Erinnerungen, Berlin 1906, S. 12. Joachim Gronau, Maltechnische Beobachtungen am unvollendeten Gemälde *Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen*, in: Staatliche Museen Berlin, Forschungen und Berichte, 26, 1987, S. 283ff, hier besonders S. 286f.

man sich auch der Betrachtung von Arnolds umfangreicher Sammlung an Handzeichnungen, Kupferstichen und Radierungen. Es nimmt nicht wunder, daß dieser intime Künstlerbund etwas später auch durch die Anfertigung von Freundschaftsbildnissen besiegelt wurde. Magnus porträtierte Menzel, Menzel porträtierte Magnus, und beide Werke wurden mit einer Widmung an Arnold versehen.⁴⁸ Trotz dieser nahezu noch romantisch geprägten Umgangsformen verhielten sich die Künstlerfreunde jedoch alles andere als weltabgewandt. Gerade in Arnolds Salon oder doch zumindest in seiner Gegenwart müssen jene Vorstellungen von einer zeitgemäßen, das heißt zukunftsweisenden und öffentlichkeitswirksamen Kunst debattiert worden sein, die Menzel noch in späteren Jahren so nachhaltig beschäftigen sollten.⁴⁹

Als Karl Heinrich Arnold Ende 1835 wieder nach Kassel zurückkehren mußte, klagte Menzel wenig später, er fühle sich zu "keinem mehr recht hingezogen" und gehe "außer in den Verein zu niemand".⁵⁰ Erst 1841 sah man sich wieder, diesmal in Kassel. Weitere sechs Jahre später gelang es Arnold, Menzel für die Ausführung des sogenannten *Kasseler Kartons* zu gewinnen. Was dieser Auftrag für Menzel bedeutete, wird erst verständlich, wenn man seine davorliegende künstlerische Entwicklung berücksichtigt. Sie soll im folgenden skizziert werden.

2. Fundamente - Der Zeichner

Wer von Menzels Kunst sprechen wolle, müsse mit seinen Zeichnungen beginnen, empfahl Hugo von Tschudi.⁵¹ In der Tat sind gerade die unzähligen Zeichnungen Menzels als das eigentliche Basismaterial seines gedruckten und gemalten Werks anzusehen. Von wahren "Sturzbächen" sprach Ludwig Justi im Zusammenhang mit dem tausende von Blättern umfassenden Schatz der Menzel-Zeichnungen im Besitz der Berliner Nationalgalerie. Jedes einzelne Blatt sei nur Teil eines "Unendlichen".⁵² So scheint es auch für eine Auseinandersetzung mit den Anfängen des (Historien-) Malers Menzel sinnvoll, ihr einige Bemerkungen über die Ursprünge des Zeichners Menzel voranzuschicken.

Obwohl schon Jordan davor warnte, einen "Schulzusammenhang" abstreiten zu wollen und sich seit kurzem belegen läßt, daß Menzel - anders als landläufig behauptet - regelmäßig am Zeichenunterricht der Berliner Akademie teilnahm, hat man über die Art seiner Aus- und Vorbildung erst sehr wenig erfahren.⁵³ Weitgehend übersehen wurde, daß Menzel als Sohn eines

⁴⁸ Das Ganzfigurenporträt Menzels, das Magnus anfertigte, trägt die Widmung: *Eduard Magnus seinem Freunde Arnold Anno 1837*. Das Brustbild ist auf der Rückseite von Menzel beschriftet: *Gemalt von meinem Freunde Eduard Magnus, 1843, Adolph Menzel*. Vgl. Gläser 1963, S. 15 und 34, Nr 141 und Nr. 142. Ders., S. 74 führt noch das von Menzel gezeichnete Ganzfigurenporträt Magnus auf, beschriftet: *Seinem alten Freunde Arnold, Adolph Menzel*. Dazu auch Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren, S. 240. Zu Meyerheims Porträt des jungen Menzel vgl. Kat. Berlin 1996, Nr. 3.

⁴⁹ Vor allem Heinrich Gustav Hotho verdient besondere Beachtung. Hotho übernahm 1835 die Redaktion von Hegels *Vorlesungen über Ästhetik*. Vgl. auch Heinrich Gustav Hotho, Vorstudien für Leben und Kunst, Stuttgart und Tübingen 1835.

⁵⁰ Brief vom 23. Februar 1836, in: Wolff 1914, S. 3f. "[...] ich habe gar keine Lust zum Ausgehen, das war doch eine andere Sache als Sie noch hier waren, ich fühle mich zu keinem recht hingezogen, es ist, frei gestanden, im Grunde nichts als künstlerischer Eigennutz was mich noch an sie bindet. Ich wollte ich hätte Sie hier". Zu den Gründen für Arnolds Rückkehr vgl. Heidelberg 1909, S. 49.

⁵¹ Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren, S. 216.

⁵² Justi 1919, S. 66.

⁵³ Vgl. Jordan/Dohme 1885-1890, S. 1. Jordan wies hier auf Menzels Studium von Johann Daniel Preißlers *Unterricht in der Zeichenkunst* und "Hans Veit Schnorrs verwandtes Werk" hin. Vgl. dazu Marie Ursula Riemann-Reyher, Der Zeichner - Meister des Augenblicks, in: Kat. Berlin 1996, S.

Zeichenlehrers schon in seiner Kindheit eine durchaus privilegierte Erziehung zuteil geworden war.⁵⁴ Meier-Graefe nannte die Reife des 14jährigen, der die Hand seines Vaters zeichnete (Abb. 2), "ganz anormal". Es handele sich nicht um aus dem "Spieltrieb" erwachsene Übungen, sondern um Studien in der Manier eines erwachsenen Dilettanten.⁵⁵ Doch auch dieser Hinweis wurde überlesen. Noch Albert Boime wertete Menzels Studien nach der Hand des Vaters gewissermaßen als naturgegeben.⁵⁶ De facto aber bildeten dergleichen Handstudien eine Übung für Fortgeschrittene, wie sie in den Curricula französischer und niederländischer Zeichenlehrbücher des 18. Jahrhunderts angeraten wurden. Es ist anzunehmen, daß sie Menzel in seinem der *Breslauer Zeichenschule* verbundenen Elternhaus zur Verfügung gestellt wurden.⁵⁷ Von diesen meist mit einigen Vorlageblättern ausgestatteten Folianten mag ihn besonders Chrispijn van de Passe d. J. *Van't light der Tekenen en Schilderkonst* geprägt haben, auf dessen Titelblatt die Devise des Appelles prangte, die er später immer wieder als sein persönliches Motto ausrufen sollte: "Nulla dies sine linea" (Abb. 3).⁵⁸

Zusätzlich zu der sich hier andeutenden Verwurzelung des jungen Menzel in klassizistischen Kunstlehren des 18. Jahrhunderts gilt es, seine Orientierung an den Werken älterer Meister zu bedenken. Mehrfach teilte er in Briefen aus den 30er Jahren mit, daß er sich in den Kupferstichkabinetten herumtreibe und eifrig eine Bildersammlung anlege.⁵⁹ Vor allem bewunderte er Rembrandt⁶⁰, Dürer⁶¹ und den großen 'peintre graveur' des 18. Jahrhunderts Jean Jacques de Boissieu⁶². Trotz alledem ist aber nur selten der Versuch unternommen worden, Menzels Vorbilder

445-456, hier S. 446: Menzel erhielt Preißlers Werk von seiner Tante geschenkt. Zu seiner eifrigen Beteiligung am Zeichenunterricht der Akademie, die er später abstreiten sollte, vgl. Zangs 1992, S. 24f.

⁵⁴ Zu Beispielen der praktischen Anleitung durch den Vater vgl. die Briefe Carl Erdmann Menzels bei: Maué 1982, S. 85f.

⁵⁵ Meier-Graefe 1906, S. 48: "Jeder andere hätte zuerst abgebildet, was der Vater machte. Menzel zeichnet die Hand, die Haut, die Finger, das Schabmesser zwischen den Fingern und den Anfang des Ärmels. [...] Die Zeichnungen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen sind kindlicher als die zwölf Jahre vorher entstandenen Blätter."

⁵⁶ Vgl. Boime 1990, S. 377f. Er maß diesen Handstudien im Zusammenhang mit seiner psychoanalytischen Deutung von Menzels *Aufbahrung der Märzgefallenen* ein besonderes Gewicht zu: "An early drawing [...] shows the elder's powerful left hand grasping a lithographical tool closely resembling a knife - a grip and gesture signifying the authority and hinting at a fear of castration". Zu Menzels Handstudien aus den 60er Jahren vgl. Kat. Berlin 1996, Nr. 115 und 116.

⁵⁷ Zum Lehrprogramm der 1791 gegründeten Breslauer Zeichenschule vgl. Hans Dickel, *Deutsche Zeichenbücher des Barock, Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim – Zürich – New York 1987, S. 7, S. 25f. und S. 209ff. Menzels Großvater war Zeichenlehrer am Breslauer Gymnasium. Dazu u. a. Maué 1982 und Irmgard Wirth, *Berliner Malerei im 19.*

⁵⁸ Jahrhundert, *Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum ersten Weltkrieg*, Berlin 1990, S. 267. Die Aneignung dieser Devise schildert u. a. Meyerheim 1906, S. 133. Zur bis in das frühe 19. Jahrhundert hineinreichenden Popularität des 1643 erstmals erschienen Lehrbuches von de Passe vgl. Dickel 1987, S. 66ff, S. 88 und S. 120ff. Zu den für die Handstudien Menzels relevanten Vorlageblättern vgl. die Abbildungen ebd., S. 68. Menzels Sammelleidenschaft für alte Bücher überliefert Friedrich Eggers, *Künstler und Werkstätten: Adolph Menzel*, in: *Deutsches Kunstblatt*, 2, 1854, Bd. 5, Berlin 1925, S. 5ff.

⁵⁹ Vgl. Brief an Arnold vom 18. Januar 1836, in: Wolff 1914, S. 1: "[...] was eine gute Portraits- und überhaupt Bildersammlung einem Zeichner ist, der nicht bloß einmahl Bilderbogen machen will, weiß ich aus mir".

⁶⁰ Vgl. Brief an Arnold vom 23. April 1844, in: Wolff 1914, S. 79: "[...] je öfter man ihn durchsieht, desto mehr Ehrfurcht kriegt man vor ihm; gar nicht etwa nur seiner Beleuchtungseffekte wegen, auch seine Composition, seine Naturerkenntnis, sein Formensinn! Und da ließt man von den Eselsbacken, ich meine den Herrn von der Feder, in den Lexicis, er habe keine Zeichnung!!! Zeichnung im Sinne derer von München und Düsseldorf freilich nicht."

⁶¹ 1836 schickte ihm Arnold eine Reproduktion von "Dürer's St. Hubert". Vgl. Brief an Arnold vom 29. Dezember 1836, in: Wolff 1914, S. 12f.

⁶² Brief Menzels an Arnold vom 23. April 1844, in: Wolff 1914, S. 78f.

herauszuarbeiten. Den Hinweisen Werner Schmidts auf die Auswirkungen von Menzels Auseinandersetzungen mit Watteau⁶³ und den Untersuchungen Françoise Forster-Hahns zur Rezeption Daniel Chodowieckis⁶⁴ steht noch immer weitgehend unwidersprochen die Lehrmeinung gegenüber, gerade Menzel komme "künstlerisch und kunsthistorisch von nirgendwo her".⁶⁵

Die Fragwürdigkeit einer solchen Position liegt auf der Hand. Sie hat die wissenschaftliche Annäherung an das Menzel-Werk von jeher behindert. In den weiteren Abschnitten soll sein Verhältnis zur zeitgenössischen Kunstpraxis und ihren theoretischen Wegbegleitern näher bestimmt werden.

3. Kunstprogrammatisches und Gährungsprozesse

Als entscheidende Quellen zur Erläuterung von Menzels künstlerischem Selbstverständnis dienen nach wie vor graphische Bilderfolgen aus den 30er Jahren, an erster Stelle die Illustrationen zu *Künstlers Erdenwallen*, aus denen eine sarkastische Kritik an den antiquierten Ausbildungsstrukturen der Berliner Akademie samt ihrer idealistischen und damit realitätsfernen Grunddisposition entnommen wurde.⁶⁶ Daneben wurden vor allem das 1834 für den *Verein der jüngeren Künstler zu Berlin* gemeinsam mit Theodor Hosemann gestaltete *Erinnerungsblatt auf das Stiftungsfest* und das 1835 lithographierte Titelblatt für Athanasius Graf Raczynskis *Geschichte der neueren deutschen Kunst* als programmatische Zeugnisse seiner ästhetisch-kunstkritischen Auffassung interpretiert.⁶⁷ Beiden Blättern entnahm man ironische Seitenhiebe gegen die von den Nazarenern dominierten Münchner und Düsseldorfer Akademien.

Mit dem *Erinnerungsblatt* (Abb. 4) galt es für Menzel, vor allem noch einmal jene Positionen deutlich zu machen, die 1825 zum Zusammenschluß der jungen Künstler geführt hatten. Der Verein verstand sich als eine vor allem Nachwuchskünstlern offenstehende Alternative zum elitär und konservativ geprägten *Berlinischen Künstler-Verein*.⁶⁸ Die Bildergeschichte, die das *Erinnerungsblatt* schmückte, war einem Ausstellungserfolg des Düsseldorfer Genremalers Adolph Schrödter gewidmet. Das *Don Quijote studiert den Amadis von Gallien* betitelte Gemälde zeigt den Manchaner Ritter, umgeben von zahlreichen aufgeschlagenen Folianten, verwirrt in einem Sessel

⁶³ Werner Schmidt, Menzel und Watteau, in: Festschrift Johannes Jahn, Leipzig 1958, S. 317-324.

⁶⁴ Forster-Hahn 1977, hier bes. 250 und 254.

⁶⁵ Emil Waldmann, Der Maler Adolph Menzel, Wien 1941, S. 40. Ähnlich äußerten sich auch Karl Georg Heise, Große Zeichner des 19. Jahrhunderts, Berlin 1959, S. 126 - "Das Genie entzieht sich der Einordnung in stilistische Kategorien" - und Liebermann 1921, S. 10: "Menzels Entwicklung vollzog sich nach der innern Notwendigkeit seiner Natur, also gemäß seinem Genie und seinem Charakter: Wer wähnt, daß fremde Einflüsse, äußere, wie die seiner Umgebung oder gar der Akademie, auf ihn gewirkt hätten, hat seines Geistes keinen Hauch verspürt. Wenn er sich einer Akademie gefügt hat, so war es seiner, der Menzel-Akademie". Dieser Ansicht schloß sich auch Jens Christian Jensen, Adolph Menzel, Köln 1982, S. 17 an: "Menzel ist also ein Autodidakt in der denkbar verwegenen Bedeutung dieser Bezeichnung. Alles hat er sich selbst erarbeitet [...]".

⁶⁶ Werner Hofmann, Menzels verschlüsseltes Manifest, in: Menzel der Beobachter. Katalog der Hamburger Kunsthalle, hg. von Werner Hofmann, München 1982, S. 31-40. Ferner auch Jensen 1982, S. 17ff. und Zangs 1992, S. 17ff.

⁶⁷ Johannes Hartau, Don Quichotes ästhetische Feldzüge, Das "Erinnerungsblatt" von Menzel und Hosemann aus dem Jahre 1834, in: Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 3, 1984, S. 97-120. Zu Theodor Hosemann, vgl. Wirth 1990, S. 232-248 und S. 305. Vgl. Helmut Börsch-Supan, Die "Geschichte der neueren deutschen Kunst" von Athanasius Graf Raczynski, in: Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. von Wulf Schadendorf, München 1975, S. 15-26, hier bes. S. 22ff.

⁶⁸ Karin Brommenschenkel, Berliner Kunst- und Künstlervereine des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg, Phil. Diss., Berlin 1942. Hartau 1984, S. 120. Wirth 1990, S. 65ff. Lammel 1993, Menzel und seine Kreise, S. 50-71.

kauernd (Abb. 5).⁶⁹ Es war als ein kunstpölitisch zu interpretierendes Programmbild aufgenommen worden. Gustav Adolf Schöll, ein Freund Menzels und Sekretär des *Vereins der jüngerer Künstler*, schrieb, er habe es mit "einigem Herzklopfen" betrachtet: Der *Don Quijote* verleite zu allerlei "selbstbeschauliche[m] Nachdenken".⁷⁰

Don Quijote galt in den 1830er Jahren als eine Symbolfigur der jungdeutschen Literaten und war auch dem Berliner Publikum als solche wohl vertraut. Er repräsentierte den "Kampf für liberale Ideen", wie er in der seit 1832 von Glasbrenner herausgegebenen Satire-Zeitschrift des *Berliner Don Quixote* zur Sprache gekommen war.⁷¹ Darüber hinaus galt er als Beschirmer der erst jüngst gedruckt erschienenen *Ästhetischen Feldzüge* Ludolf Wienbargs, einem gegen das idealistische Konzept der Klassizisten und Romantiker gerichteten Pamphlet, in denen die jungen deutschen Künstler dazu aufgefordert wurden, als Verbündete der "mächtigen Zeitbestrebungen" aufzutreten und sich durch die Aneignung neuer Sujets und Ausdrucksformen an der Bildung einer modernen, demokratisch gesinnten Nationalkultur zu beteiligen.⁷² Vor allem an der Düsseldorfer Akademie, wo seit 1826 Wilhelm Schadow ein zwar den Nazarenern zugeneigtes, gleichwohl modernen Bestrebungen gegenüber tolerantes und liberales Regiment führte und bürgerlich-liberale Mäzene im Umland das Selbstbewußtsein der jungen Maler stärken konnten, hatten dergleichen Ideen einen fruchtbaren Boden vorfinden können.⁷³ Sie begünstigten die Entwicklung einer auf Naturnähe und Realismus zielenden Historienmalerei, für die Künstler wie Eduard Bendemann und Karl Lessing bekannt wurden, und sie provozierten zugleich eine an den Grundfesten der Akademiedoktrin rüttelnde Auseinandersetzung über die Beibehaltung der tradierten Gattungshierarchie. Auf diesen schwelenden Konflikt nahm Schrödters *Don Quijote* Bezug. Das mit einem Höchstmaß an Ausstattungsgenauigkeit und bewußt in der Manier des 17. Jahrhunderts gemalte Genrebild verarbeitete die ins Sentimentale abgeglittene Mittelalterromantik der Historienmaler.⁷⁴

In der Bildergeschichte des *Erinnerungsblattes* war der Künstler persönlich in die Gestalt des Don Quijote versetzt worden. Acht Einzelszenen illustrieren seinen hehren Kampf um die Befreiung seiner Liebsten, der wechselweise von den Nazarenern, den Romantikern und den Klassizisten in die Irre geleiteten und in Bedrängnis versetzten Poesie/Kunst.⁷⁵ Die Geschichte endet mit seinem Triumphzug: Hier erblickt man ihn auf einem Flügelroß reitend und Schrödters bewußtes Bild als Siegeszeichen mit sich führend. Der Gefangenenzug der Akademiker präsentiert drei Gemälde, die 1828, 1830 und 1832 gerühmt worden waren: Wilhelm Hensels Kopie der *Transfiguration*

⁶⁹ Heute in der Nationalgalerie Berlin. Vgl. Die Düsseldorfer Malerschule, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Düsseldorf und Darmstadt, Düsseldorf 1979, S. 154f. und S. 480ff.

⁷⁰ Bericht über die Berliner Kunstaussstellung, in: *Museum*, Blätter für bildende Kunst, II, 1834, Nr. 43, S. 378f. Zu Schölls Rezensionen siehe auch: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Texte und Dokumente, Bd. 1, Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft, hg. von Werner Busch und Wolfgang Beyrodt, Stuttgart 1982, S. 180ff.

⁷¹ Vgl. Hartau 1984, S. 114 und Hermant 1986, S. 17f. Glasbrenners Zeitschrift, die für Pressefreiheit und Judenemanzipation eintrat, wurde schon ein Jahr nach ihrem ersten Erscheinen verboten.

⁷² Zit. nach Hartau 1984, S. 102. Wienbargs Schriften wurden im Zusammenhang mit dem Bundestagsbeschluß zur Zensur des Jungen Deutschlands am 10.12.1835 verboten. Zu den allgemeinen "Zeitbestrebungen" in der Kunst vgl. auch Kat. Düsseldorf 1979, S. 481 und Elke von Radziewsky, Menzel - ein Realist?, in: Kat. Hamburg 1982, S. 17-30, hier S. 19.

⁷³ Ute Ricke-Immel, Die Düsseldorfer Genremalerei, in: Kat. Düsseldorf 1979, S. 149-165.

⁷⁴ Der *Don Quijote* wurde als karikierende Umsetzung von Hildebrandts *Krieger mit Kind* interpretiert. Schon 1832 hatte Schrödter im übrigen mit seinen *Trauernden Lohgerbern* eine Parodie auf Lessings *Trauerndes Königspaar* und Bendemanns *Trauernde Juden* geschaffen. Vgl. Ricke-Immel in Kat. Düsseldorf 1979, S. 154f.

⁷⁵ Hartau 1984, S. 111ff. interpretiert die Gestalt als Verkörperung der Poesie. Lammel 1993, Menzel und seine Kreise, S. 52 spricht schlicht von der "wahren Kunst". Vgl. auch Zangs 1992, S.26f.

Raffaels, eine Madonnendarstellung der Brüder Riepenhausen und Karl Friedrich Lessings *Trauerndes Königspaar*.⁷⁶ Menzel propagierte mit seiner Glorifizierung des Don Quijote eine Renaissance des 'Goldenen Zeitalters' der Genremalerei.⁷⁷

Ironisch und selbstbewußt wie im *Erinnerungsblatt* gab er sich auch in den Darstellungen des 1835 lithographierten Titelblatts für Athanasius Graf Raczyński *Geschichte der neueren deutschen Kunst* (Abb. 6).⁷⁸ Für den umfassenden Versuch des Privatsammlers, die deutsche Kunst des frühen 19. Jahrhunderts in ihrer Gesamtheit darzustellen zu wollen, wählte Menzel diesmal die Form der Arabeske.⁷⁹

Der symmetrische Aufbau der Komposition akzentuiert oben die Apotheose Dürers, der mit einer Fackel das Geschehen beleuchtet, begleitet von Vischer, Cranach und Holbein. Mit Dürers Fackel korrespondiert im unteren Bildteil ein Anagramm, aus dem das Wort *Natur* gelesen werden kann. Links und rechts umrankt die Arabeske jeweils drei Bildfelder. Erneut läßt sich hieraus ein schon in *Künstlers Erdenwallen* formulierter "Protest gegen Dogma und Autorität" entnehmen.⁸⁰ Er richtete sich jedoch nicht mehr länger allein gegen die Ausbildung an der heimischen Akademie in Berlin.

In den oberen beiden Szenen spöttelt der Zeichner über die Ab- und Irrwege von denjenigen, die Dürer am nächsten zu stehen vermeinten: links über die Frömmerei und Sektiererei der Lukasbrüder und rechts über die Kopierpraxis an den deutschen Akademien, die durch Goethe und Schadow personifiziert wird. In den mittleren Szenen karikiert er die Unwahrheit der französischen Malerei: links die Davidsche Heldenmalerei der Revolutionszeit und rechts das Rokoko. All diesen Szenen sind als satirische Randbemerkungen Tierembleme zugeordnet. So symbolisiert ein Chamäleon die ideologische Anpassungsfähigkeit der französischen Akademie und ein Krebs den Rückwärtsgang des deutschen Klassizismus.⁸¹ Das Anagramm der *Natur*, das den unteren Bildstreifen markiert, ist in einen Spitzbogen eingeschrieben, der zwei Personifikationen der *Historia* umfaßt: einen Barden - die mittelalterliche Heldendichtung - und eine weibliche Figur mit einem dicken Buch in ihrem Schoß - die Religion.⁸² Diesen beiden Inspirationsquellen lauschen junge Künstler - einerseits mit devot gesenktem Haupt und andererseits in stolz erhobener Haltung. Hinsichtlich der näheren Deutung dieser beiden Gruppen kursieren unterschiedliche Auffassungen. Zum einen hat man hierin eine Darstellung der Richtungskämpfe an der Münchner Akademie, zum

⁷⁶ Hartau 1984, S. 108-111.

⁷⁷ Hartau 1984, S. 107: "Don Quijote tritt in Szene 6 als verkappter Genremaler auf; sein Bock verkörpert das gemeine Leben. [...] Die Verbindung von Sinnlichkeit und zeitgenössischen Themen, welche die jüngeren Künstler gegenüber der Akademie vertreten, entspricht einem bürgerlichen Zugriff auf die Wirklichkeit." Zur Diversifizierung der "Fächler" in der biedermeierlich-realistischen Kunstszenen Berlins, vgl. Wirth 1990, S. 119ff.

⁷⁸ Zu Raczyński vgl. Börsch-Supan 1975, S. 15-20 und Frank Büttner, Athanasius Graf Raczyński als Apologet der Kunst seiner Zeit, in: Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznan. Sammlung Graf Raczyński, hg. von Konstanty Kalinowsky und Christoph Heilmann, München 1992, S. 45-69.

⁷⁹ Hierzu äußerte sich ausführlich Werner Busch, Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, S. 75-90. Die Beschreibung und Interpretation des *Erinnerungsblatts* bei Busch weicht in einigen Punkten von der Börsch-Supans 1975 ab. Buschs Ausführungen wurden von Werner Hofmann, Menzels Universalität, in: Kat. Berlin 1996, S. 393-404, hier S. 395f aufgegriffen.

⁸⁰ Hofmann 1982, S. 34f.

⁸¹ Busch 1985, S. 78 und S. 82.

⁸² Vgl. dazu die Empfehlungen zur Ausbildung Carl Johann Arnolds, die Menzel in einem Brief an Arnold vom 4. Januar 1847 formulierte: Dort heißt es, er solle sich "fürs Erste" auf die "Alte Geschichte" werfen, nämlich "Griechen und Römer". Außerdem gelte es, "aus Bibel, (versteht sich nicht der Visionenkram), Geschichte, Mythologie" einen entsprechenden "Stoff" zu empfangen. Auch hier erschiene einmal der Vergleich mit den Curricula der Lehrbücher des 18. Jahrhunderts lohnenswert. Vgl. Dickel 1987, S. 218ff. über das des Christian L. Reinhold.

anderen eine Gegenüberstellung der - nazarenisch dominierten - Münchner Akademie mit der - profangeschichtlich orientierten - Düsseldorfer Akademie gesehen.⁸³ In Abhängigkeit davon wurde der selbstbewußte junge Künstler der linken Gruppe wechselweise als der Münchner Wilhelm Kaulbach, der damals gerade mit seinem großen Karton der *Hunnenschlacht* hervorgetreten war oder als der Düsseldorfer Karl Friedrich Lessing identifiziert.⁸⁴ Im Rankengewirr zu ihren Füßen erblickt man, dem Anagramm der *Natur* spiegelbildlich zugeordnet, einen Esel mit weit aufgerissenem Maul und Scheuklappen, der in ein Buch mit dem Titel *Recensio* etwas hineinschreibt. Er ist als Verkörperung der die Mühen der Historienmaler wortgewaltig kommentierenden Kunstkritiker interpretiert worden.⁸⁵

Trotz der in vielem mit dem *Erinnerungsblatt* übereinstimmenden Ikonographie läßt sich nicht zuletzt anhand dieser Schlußsequenz eine von der Don Quichotte-Geschichte abweichende Pointe ermitteln. Die spitze Feder wirkt merklich gezügelt, und es fehlt an einem boshaft zu deutenden Gekreuch wie in den oberen Bildfeldern. Dieses ersetzte der Zeichner durch die Empfehlung, man möge die Natur dechiffrieren, um sie als entscheidende Vermittlungsinstanz zwischen Poesis und Pictura nutzen zu können. Menzel ergriff also nicht länger nur für die jüngeren Genremaler, sondern auch für die fortschrittlichen Geister unter den Historienmalern Partei.

Ungeachtet dessen war er zu diesem Zeitpunkt längst noch nicht dazu in der Lage, seinen Anspruchsformulierungen auch persönlich genügen zu können. Wie schon erwähnt, hatte er sich soeben erst mit Hilfe Arnolds die Grundlagen des "Ölens" aneignen können. Der verschiedentlich in der Menzel-Literatur formulierte Vorwurf, er habe gerade in seinen gemalten Erstlingswerken einen vom Ziel abweichenden Weg eingeschlagen und nicht eingelöst, was von ihm im *Erinnerungsblatt* propagiert worden sei, muß deshalb als verfehlt zurückgewiesen werden.⁸⁶

Menzel war auf der Akademieausstellung von 1836 mit vier weiteren Blättern seiner *Denkwürdigkeiten aus der preußisch-brandenburgischen Geschichte*⁸⁷, einer Federzeichnung - dem Entwurf für seine Lithographie der *Fünf Sinne*⁸⁸ - und erstmals auch mit einem "halb geknetet, und halb geknuzt" in Öl ausgeführten Bild einer *Schachpartie*⁸⁹ beteiligt. Mit letzterem variierte er ein beliebtes Biedermeiersujet, das etwa zur gleichen Zeit auch von Theodor Hosemann und Johann Erdmann Hummel gemalt wurde.⁹⁰ Sein Trost sei der, schrieb er im Oktober an Arnold, daß das Bild auf der Ausstellung "unter dem unendlich, wirklich auf imposante Weise dominierenden Schund, noch nicht zum allerschlechtesten gehören" werde.⁹¹ Nicht aber dieses, sondern die preußisch-brandenburgischen "Steinschmerzen"⁹² fanden die Anerkennung der Kritik. Franz Kugler bemäkelte zwar da und dort den Mangel an "Würde der historischen Darstellung", die ihm aus einer allzugroßen "Sorge [um] die Genauigkeit des Kostüms" zu erwachsen schien, lobte aber

⁸³ Mir scheint letztere Deutung naheliegender. Vgl. Busch 1985, S. 85f.

⁸⁴ Vgl. Börsch-Supan 1975, S. 22 und Busch 1985, S. 86.

⁸⁵ Der Esel parodiert ein Detail aus Philipp Otto Runes *Tag*. Vgl. Busch 1985, S. 87.

⁸⁶ Vgl. With 1979, S. 201. Er konstatierte einen Bruch zwischen "word and act".

⁸⁷ Kat. Akademieausstellung Berlin 1836, Nr. 1259. Jordan 1905, S. 7ff, berichtet, daß Menzel bis zum Sommer 1835 sechs Blätter mit Szenen aus dem 17. und 18. Jh. fertiggestellt hatte. Im Sommer 1836 folgten zwei Darstellungen zu den Befreiungskriegen: *Die Freiwilligen von 1813* und *Viktoria!* Vgl. dazu auch Bock 1923, S. 14 und S. 62f; Jordan 1905, S. 8; Hermann Knackfuß, Adolph von Menzel, Bielefeld und Leipzig 1922 (10. Auflage), S. 8; Kat. Berlin (West) 1984, S. 251-267.

⁸⁸ Kat. Akademieausstellung Berlin 1836, Nr. 599.

⁸⁹ Kat. Akademieausstellung Berlin 1836, Nr. 600. Siehe Brief an Arnold vom 8. Oktober 1836, in: Wolff 1914, S. 9ff, hier S. 10.

⁹⁰ Vgl. Jensen 1982, S. 20 und Kat. Berlin 1996, Nr. 1.

⁹¹ Brief vom 8. Okt. 1836, in: Wolff 1914, S. 9f.

ebenso entschieden die große Lebendigkeit des "vorzüglichen" Talents und beschloß seine Besprechung mit den ermunternden Worten, Menzel möge den eingeschlagenen Weg in die "Richtung auf die Gesetze des höheren Styles geschichtlicher Darstellung" weiter mit gebotener Energie verfolgen.⁹³

Jenen begannen jedoch bereits im Dezember des gleichen Jahres gewichtige Selbstzweifel zu plagen. In einem langen Brief an Arnold berichtete er von einem "Gährungsprozeß", den seine "ganzen Ansichten in Folge der Akademieausstellung durchmachen" müßten. Er beabsichtige, mit einem neuen Bild anzufangen und wünsche sich, daß ihm die "neue Zeit" und nicht der "alte Stiefel" die Finger regiere.⁹⁴

Was Menzels Grübeleien hervorgerufen hatte, war die Begegnung mit Werken französischer Künstler, die zuvor nur in einigen Privatsammlungen wie in der Raczyńskis betrachtet werden konnten.⁹⁵ In der Faktur und Farbigkeit der französischen Malerei erkannte er einen beeindruckenden "Materialismus", der in Deutschland eine "Revolution" hervorbringen werde.⁹⁶ Die Leistungen deutscher Maler wie Karl Friedrich Lessing, Eduard Bendemann, Eduard Hildebrandt und Julius Benno Hübner erschienen ihm in der Nachbarschaft der Franzosen nur mehr noch als eine Zwischenstation der allgemeinen "Geistesentwicklung". Er halte das meiste davon für "Entwickelungskrankheiten":

"Die Künste haben von jeher nur geschafft und geleistet, was in der Zeit begehrt wurde, [...], wenn eine geistige Richtung irgend eines Landes oder Volkes ihren Höhepunkt erreicht hat, so sinkt dieselbe durch alle möglichen Irrgänge und Abgründe hindurch solange, bis die neue Richtung in ihm zum Bewußtsein gekommen ist. So war die Reformation der Höhepunkt des Glaubens, und ihm erging es, wie ich es eben gesagt habe, bis jetzt, wo man anfängt, sich seines Hinziehens zum Verstandesprinzip bewußt zu werden. [...] Daher halte ich die Neigung unserer Kunst nach dieser Seite nicht mehr für einen Abweg, sondern für ein folgerechtes Ergebnis des sich erneuernden Zeitgeistes. [...] Wenn auch die Kunst entschieden auf diese Seite neigen wird, so braucht sie darum doch kein Rechenexempel zu werden."⁹⁷

Bendemanns *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* hatte die Zeitgenossen wegen der elegischen Schilderung des "Unglücks im Gewande der Vergangenheit" beeindruckt und war als Kommentar zu der Debatte um die Judenemanzipation interpretiert worden.⁹⁸ Die von ihren Mördern im Schlaf überraschten *Söhne Eduards IV.* von Hildebrandt wurden wegen der Raffinesse der malerischen Ausstattungsdetails, darüber hinaus aber vor allem wegen der anrührenden "Seelenstimmung" gepriesen.⁹⁹ Das Ansehen Hübners war ebenfalls durch die emotional ansprechende Art und Weise

⁹² Siehe Brief an Arnold vom 23. Februar 1836, in: Wolff 1914, S. 3f.

⁹³ Ausstellungsbesprechung Franz Kuglers in: *Museum*, 5, 1837, S. 281-283. Wiederabdruck in: Franz Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, 3 Bde., Stuttgart 1853/1854, Bd. 3, S. 236-241. Vgl. dazu Zangs 1992, S. 26.

⁹⁴ Brief vom 29. Dezember 1836, in: Wolff 1914, S. 12-15.

⁹⁵ Menzel nannte ebd. "Gudin, Roqueplan, Coignet [...] Watelet, Le Poittevin". Im Gespräch mit Ludwig Pietsch sprach er später von einer "Epiphanie französischer Bilder seit 1834 bis nach 1840 (wesentlich durch Sachse)", unter der er in seinen "anfänglichen Malerquälereien viel litt und gewann." Vgl. Wirth 1990, S. 271. Thomas W. Gaethgens, *Vom historischen zum zeitgenössischen Genre, Menzels geschilderte Authentizität und der französische Bildbegriff*, in: Kat. Berlin 1996, S. 469 - 480 erwähnt davon seltsamerweise nichts.

⁹⁶ Zit. nach Wolff 1914, S. 12-15.

⁹⁷ Ebd., S. 13.

⁹⁸ Vgl. Kat. Düsseldorf 1979, S. 262f.

⁹⁹ Vgl. Kat. Düsseldorf 1979, S. 336f.

begründet, mit der er sich der Erneuerung der religiösen Historienbilder angenommen hatte.¹⁰⁰ Karl Friedrich Lessing, dessen *Hussitenpredigt* (Abb. 7) Menzel die umfassendste - und wohlwollendste - Besprechung zollte, waren wegen der Einbeziehung genrehafter Elemente Verstöße gegen die Gattungsspezifika des idealistischen Historienbildes vorgeworfen worden.¹⁰¹ Sie wurden als besonders sträflich erachtet, weil sie eine als "tendenziös" erachtete Interpretation des Inhalts begünstigten. Vor dem Hintergrund des Ultramontanstreits in den Rheinlanden warf man Lessing vor, für die protestantische Fraktion Partei ergriffen zu haben. Vor allem der katholische Akademiedirektor Wilhelm von Schadow sah darin eine unstatthafte Einflußnahme des Künstlers auf die öffentliche Meinung.¹⁰²

Kurzum: alle von Menzel Genannten einte der Anspruch, aus der Geschichte Exempel zur Bewältigung von Gegenwartsfragen entnehmen zu können. Sie standen in dem Ruf, "Tendenzmaler" zu sein.¹⁰³ Was Menzel trotz aller offenkundigen Sympathien für diese vom Hegelschen Zeitgeist¹⁰⁴ inspirierte Art der "Hinwendung zum Verstandesprinzip" verdroß, läßt sich aus folgendem Satz entnehmen: "Sind auch die Franzosen in gewisser ästhetischer Hinsicht (im Allgemeinen) einseitig zu nennen, so sind wirs (nur im anderen Extrem) ebenfalls, und ich und viele andere hoffen, der uns übergehende Eindruck ihrer Werke wird uns aus unserer Einseitigkeit herausreißen".¹⁰⁵

Als zu überwindendes "Defizit" der Deutschen monierte er den fehlenden "Sinn für Anordnung der Beleuchtung, und die verschiedenen Grade der Detailirung nach der größeren oder geringeren Wichtigkeit der Gegenstände". An Lessings *Hussitenpredigt*, die er ansonsten großartig nannte und als das mit Abstand bedeutendste Bild der Ausstellung pries, kritisierte er ebenfalls eine unruhige "Gesamtwirkung", die aus einer allzu akribischen Ausführung "jeder Kleinigkeit" hervorgegangen sei nebst einigen Mängeln bezüglich der Charakterisierung der Personen.¹⁰⁶

Zusammenfassend sei bemerkt, daß die oft zitierten programmatischen Kunstanschauungen des jungen Menzel alles andere als ein deutlich konturiertes Profil bieten. Die immer wieder aufs neue kolportierte Behauptung, er habe mit strikter Ablehnung auf die offizielle Kunstszenen der 30er und 40er Jahre seines Jahrhunderts reagiert, erweist sich bei näherer Überprüfung der hier angeführten Quellen als wenig überzeugend.¹⁰⁷ Seine Haltung gegenüber der Düsseldorfer Malerschule kann

¹⁰⁰ Vgl. Kat. Düsseldorf 1979, S. 347 und Kat. Akademieausstellung Berlin 1836, Nr. 387 und 388. Carl Wilhelm Hübner, der wegen seiner sozialkritischen Genrebilder (*Die schlesischen Weber*) bekannt wurde, war in den dreißiger Jahren noch nicht auf den Akademieausstellungen vertreten.

¹⁰¹ Diese bezogen sich auf die Nebenhandlungen, wurden aber vor allem deshalb auch als degoutant betrachtet, weil Lessing sich der Bildtypologie von Raffaels Transfiguration bedient hatte. Vgl. Hermann Beenken, *Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, Aufgaben und Gehalte, Versuch einer Rechenschaft*, München 1944, S. 286-289.

¹⁰² Ebd. Vgl. auch Werner Hager, *Das geschichtliche Ereignisbild, Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*, München 1939, S. 134ff und Vera Leuschner, *Der Landschafts- und Historienmaler Carl Friedrich Lessing (1808-1880)*, in: *Die Düsseldorfer Malerschule, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Düsseldorf und Darmstadt*, Düsseldorf 1979, S. 86-98, hier S. 90ff.

¹⁰³ Zusammenfassendes dazu bei Hanna Gagel, *Die Widerspiegelung bürgerlich-demokratischer Strömungen in den Bildmotiven der Düsseldorfer Malerschule 1830 bis 1850*, in: *Katalog zur Ausstellung Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49*, Berlin 1972, S. 118-135.

¹⁰⁴ Vgl. With 1979, S. 204f.

¹⁰⁵ Brief vom 29. Dezember 1836, in: Wolff 1914, S. 12-15, hier S. 14. Ganz ähnlich urteilte im übrigen auch schon der Rezensent Adolf Schöll in seinem Bericht zur Berliner Kunstausstellung 1834. Vgl. *Museum, Blätter für bildende Kunst*, II, 1834, Nr. 40, hier S. 325f. über eine Landschaft von Watelet: "Das unterscheidet [...] überhaupt die Deutschen und die Franzosen, dass wir so leicht und gern im Studium uns verlieren und vor lauter Objectivität aus Unkenntnis der eigenen Praxis desto subjectiver werden [...]."

¹⁰⁶ Brief vom 29. Dezember 1836, in: Wolff 1914, S. 12-15, hier S. 14.

¹⁰⁷ Vgl. u. a. Hermand 1986, S. 20.

bestenfalls als hin- und hergerissen bezeichnet werden. Auch im Streit um den Vorrang von Historie und Genre bezog er eine vergleichsweise neutrale Position. Offenbar mochte er sich weder dem einen noch dem anderen Fach entschieden zuordnen. Dieser Wankelmuth wird durch die inhaltlich wie formal höchst disparaten Werke bestätigt, die er im Anschluß an seine "Gährungsprozesse" schuf.

3.1. Arbeiten aus den 30er Jahren

Vermutlich inspiriert von den dramatischen Werken der auf der Akademieausstellung bewunderten Franzosen malte Menzel das im Brief an Arnold angekündigte nächste Bild: *Der Feind kommt* bzw. *Zu den Waffen!*, eine "bewegte Scene, welche die Unruhe einer zur Abwehr des Feindes sich anschickenden Gruppe Menschen aus der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs zeigt".¹⁰⁸ Im Jahr darauf folgte ein friedfertigeres Sujet, betitelt *Die Konsultation beim Advokaten*.¹⁰⁹ Am 1. Dezember 1837 schrieb er an Arnold:

"Ich bin dies ganze Jahr fast ununterbrochen beim Malen gewesen. Soeben beendigte ich mein 4tes Bild, mein 3tes, zwar nur ein kleines Ding, hatte aber einen ausgezeichneten Erfolg, den ich nicht erwartet hätte [...] ich habe auch seiddem Bestellungen."¹¹⁰

Alle drei Erstlingswerke waren in der Kunsthandlung Sachse ausgestellt worden. Der Erfolg seines vierten Bildes, der *Konsultation*, hatte sich in einer nahezu euphorischen Belobigung Franz Kuglers und in seinem Ankauf durch Eduard Magnus niedergeschlagen. Kugler sprach Menzel die "allerfreulichsten Erwartungen für die Zukunft" aus.¹¹¹ Für die Akademieausstellung 1838 reichte dieser einen *Familienrat*¹¹², ein *Mädchen bei der Toilette*¹¹³ und seine frei komponierte Lithographie des *Vater Unser*¹¹⁴ ein. 1839 zeigte er dort sein erstes gemaltes Auftragswerk - den *Gerichtstag*¹¹⁵ - und zwei weitere Federlithographien¹¹⁶. Zusätzlich entstanden im gleichen Jahr die Illustrationen zu Chamisso's *Peter Schlemihl*.¹¹⁷

¹⁰⁸ Vgl. Jordan 1905, S. 14. Vor allem Camille Roqueplans *Scene aus der Bartholomäusnacht* könnte hierbei als Anregung gedient haben. Vgl. Kat. Akademieausstellung Berlin 1836, Nr. 766.

¹⁰⁹ Boetticher 1901: *Die Rechtskonsultation. Advocat mit zwei Clienten. 17. Jahrh.*

¹¹⁰ In: Wolff 1914, S. 19.

¹¹¹ Franz Kugler, Neuere Gemälde - Berlin, in: *Museum* 1837, Nr. 36. Wieder abgedruckt in: Kugler 1853/1854, Bd. 3, S. 274-277, hier S. 276: "Aufs Höchste überraschend aber ist das dritte Gemälde, ein kleines, höchst ergötzliches und anziehendes Genrebild". Vgl. dazu Zangs 1992, S. 43-47. Zum Ankauf durch Magnus vgl. Jordan 1905, S. 15 und Brief Menzels an Arnold, in: Wolff 1914, S. 20 und Gläser 1963, S. 15f.

¹¹² Kat. Akademieausstellung Berlin 1838, Nr. 1358. Tschudi-Nr. 2. Jordan 1905, S. 15 erwähnt, daß es auf Bestellung von Professor Karl Schultz gemalt wurde (des sogenannten "Jagd-Schultz"). Menzel habe das Bild 1838 überarbeitet, um die Lichtwirkung zu verstärken.

¹¹³ Kat. Akademieausstellung Berlin 1838, Nr. 1359, Boetticher 1901 und Tschudi-Nr. 3.

¹¹⁴ Kat. Akademieausstellung Berlin 1838, Nr. 1360. Vgl. Kat. Berlin (West) 1984, S. 318f und Hofmann 1996, S. 396.

¹¹⁵ Kat. Akademieausstellung Berlin 1839, Nr. 542. Vgl. Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren, S. 225; Jordan 1905, S. 16; Radziewsky 1982, S. 19; Jensen 1982, S. 20 und zusammenfassend Kat. Berlin 1996, Nr. 2. In seinem Brief an Arnold vom 30. April 1839, in: Wolff 1914, S. 28f sprach Menzel in Bezug auf das Sujet von einem "kurieuse[n] Gegenstand", den er gewählt habe, um "ein Feld zu mancherlei physiognomischen Studien zu haben".

¹¹⁶ Kat. Akademieausstellung Berlin 1838, Nr. 543/44: *Zwei Diplome*. Auf Menzels eigentlichen Broterwerb, das heißt auf die Gebrauchsgraphik, kann hier nicht weiter eingegangen werden. Ein umfassender Überblick hierzu bei Bock 1923 und in Kat. Berlin (West) 1984.

¹¹⁷ Vgl. Kat. Berlin (West) 1984, S. 421-423.

In all seinen frühen Gemälden offenbarte Menzel eine Vorliebe für das Ambiente, die Kostümierung und die Faktur des 17. Jahrhunderts und verfolgte hierbei also durchaus das von den jüngeren Künstlern aus Düsseldorf nach Berlin importierte Konzept einer an den niederländischen Vorbildern orientierten Genremalerei. Auch seine beiden Lithographien zu den *Fünf Sinnen* von 1835 und dem *Vater Unser* von 1838 wurden von vergnüglich gestalteten Genreszenen umrankt.¹¹⁸ Welche Vorbilder aus der Kunstgeschichte ihm während dieser Schaffenszeit besonders imponierten, illustrieren die *Sieben Steindrucke zu den Biographien in dem Werke: Die vorzüglichsten Gemälde der Königlichen Galerie in Dresden*, die zwischen 1836 und 1842 bei Hanfstaengl erschienen.¹¹⁹ Sie zeigen Tizian, Netscher, Wouwerman, Correggio, Metsu, Ruisdael und Dolce, jeweils im Rahmen einer Künstleranekdote mit einer der für sie charakteristischen Arbeiten beschäftigt, das heißt in der Pose des Historien-, Madonnen-, Porträt- oder Landschaftsmalers. Menzel selbst hatte sich, wie sein Faible für das Novellistische und das Historisieren brisanter Alltagsfragen erkennen läßt, fürs erste auf eine Melange aus allem, nämlich auf die Gattung des "Sittengeschichtsbilds" geworfen.¹²⁰

Um 1840 unterbrach er die Auseinandersetzung mit der Malerei, wobei er gegenüber Arnold bemerkte, daß es ihm "schrecklich" sei, nicht bei "dieser meiner vorhabenden Sache mit dem höchsten Interesse und Liebe" sein zu können. Immerhin, auch wenn er derzeit nicht malen könne, "so raffiniere" er sich doch darin.¹²¹ Gemeint waren die Illustrationen zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen*.

3.2. Friedrich über alles!

1839 hatte Menzel durch Vermittlung Franz Kuglers den Auftrag für mehr als 400 Zeichnungen zum *Leben Friedrichs des Großen* erhalten, mit denen er ein Äquivalent zu Horace Vernets Illustrationen des Lebens Napoleons schaffen sollte. Als bald teilte er seinem Verleger Johann Jakob Weber in Leipzig mit, daß er in Friedrich einen anderen sehe als in Napoleon: der "Hauptunterschied" liege darin, daß dieser "mehr als Vater für sein Volk lebte, und daher sein Andenken vorzugsweise dem Bürgerstand heilig" sei.¹²²

Wenige Monate später erklärte er, seine Intention sei, den "Fürsten darzustellen, den die Fürsten haßten und die Völker verehrten [...] mit einem Wort: den alten Fritz, der im Volke lebt."¹²³ An anderer Stelle versicherte er, auch wenn eine "Concurrenz des Unternehmens" nicht zu verhindern sei, so werde er doch "alle Kräfte anstrengen, eine Concurrenz des Wehrtes möglichst zu vereiteln"; er habe sich "Wege geöffnet", seine "Studien des Costüms", der "Soldatesca nach den Original-Muntierungsstücken, Waffen und Geräthschaften" durchführen zu können, um "der Sache

¹¹⁸ Zu den *Fünf Sinnen* vgl. u. a. Hofmann 1982, S. 34f. Zum *Vater Unser*, das Adolph Schöll mit einem "Lehrgedicht" begleitete, vgl. Jordan/Dohme 1885-1890, S. 13 und Wirth 1965, S. 96. Zu den in die Darstellungen eingewobenen Genreszenen vgl. Hartau 1984, S. 113.

¹¹⁹ Vgl. Bock 1923, S. 143ff, Nr. 200-206.

¹²⁰ Vgl. dazu Friedrich Pecht, *Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts*, 2. Bde., Nördlingen 1877-1879, hier Bd. 2, S. 316. Peter Brieger, *Die deutsche Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1930, S. 32-42 hob als Hauptmerkmal der Gattung das "Anekdotenhafte" hervor. Vgl. dazu auch Beenken 1944, S. 279ff. und Hager 1977, S. 137.

¹²¹ Brief vom 6. September 1840, in: Wolff 1914, S. 48f, hier S. 48.

¹²² Brief an J. J. Weber vom 24. Februar 1839, in: Wolff 1914, S. 21.

¹²³ Brief an J. J. Weber vom 17. Juli 1839, in: Wolff 1914, S. 31f.

auch von dieser Seite die größtmögliche Nachhaltigkeit zu geben".¹²⁴ Als Gottfried Schadow nach der ersten Teillieferung des Buches im März 1840 die Zeichnungen als "Griffonagen" abtat, reagierte Menzel äußerst gekränkt und gab öffentlich bekannt, er sei bereit, jedermann zum Beleg für die Ernsthaftigkeit seiner historischen Forschungen "in den Abendstunden" seine Studien "vorzulegen".¹²⁵ Zugleich verdoppelte er seine Anstrengungen.

In einem Brief an Arnold vom September 1840 gestand er, "Friedrich über Alles!"; ihn habe "nicht bald was so gegriffen". Der Stoff, sei "so reich, so interessant, so großartig, [...], so malerisch", daß er "einmahl so glücklich werden möchte", einen "Ziklus großer historischer Bilder malen zu können".¹²⁶ Bis 1842 waren die Zeichnungen vollendet und unter seiner persönlichen Überwachung auf Druckstöcke übertragen worden. Menzels Absicht, die Konkurrenz aus dem Feld schlagen zu wollen, gelang. Schon die Zeitgenossen rühmten die "daguerrotypartige"¹²⁷ Qualität der Darstellungen, und auch die jüngere Forschung hat seinen um ein Höchstmaß an Authentizität bemühten Anstrengungen umfassend Aufmerksamkeit gezollt.¹²⁸ Die Kugler-Illustrationen gelten als erste Manifestierung seiner "liberal-demokratischen" Friedrichverehrung.¹²⁹ Ehe er aber mit dem projektierten Gemäldezyklus beginnen konnte, vergingen noch einige Jahre. In der Zwischenzeit wuchsen die Ansprüche, die an das Fach der Historienmaler gestellt wurden. Seit 1842 waren es nicht mehr nur die Düsseldorfer und Münchner Akademiker, die das Terrain für sich in Anspruch nehmen konnten und auch nicht länger allein die französischen Maler, deren technische Virtuosität Menzel über Alternativen zu zeitgenössischen Konventionen nachdenken ließ. Seit 1842 sprach man von den Belgiern, mit denen sich die deutsche Kunst künftig zu messen habe.

¹²⁴ Brief vom 14. März 1839, in: Wolff 1914, S. 22ff, hier S. 24.

¹²⁵ Vgl. dazu Zangs 1992, S. 59-61; Hermand 1986, S. 33.

¹²⁶ Brief vom 6. September 1840, in: Wolff 1914, S. 48f.

¹²⁷ So Franz Kugler im *Kunstblatt*, 1848, Nr. 45, S. 177. Vgl. Forster-Hahn 1977.

¹²⁸ Besonders hervorzuheben: Forster-Hahn 1977; Johann Schlick, Menzels *Frideriziana*, in: Kat. Kiel 1981, S. 13-16; Peter Paret, *Art as History, Episodes in the Culture and Politics of Nineteenth Century Germany*, Princeton 1988. In jüngster Zeit dazugekommen: Gisold Lammel, *Adolph Menzel, Frideriziana und Wilhelminia*, Dresden 1988 und Dorothee Entrup, *Die Illustrationen Adolph Menzels für die 'Geschichte Friedrichs des Großen' von Franz Kugler 1840-1842, Ein Beitrag zur stilistischen und historischen Bewertung der Kunst des jungen Menzel*, Leipzig 1995.

¹²⁹ Kohle 1993, S. 196. Vgl. auch ders., *Menzel als Historienmaler*, in: Kat. Berlin 1996, S. 481- 492.

4. Vaterländisches aus dem Ausland - Die Belgier

Zum Jahresende 1842 gab es in Berlin zwei Historienbilder aus Belgien zu sehen, die zuvor schon im Pariser Salon, in Brüssel, Gent und Köln gezeigt worden waren, und hier wie dort sowohl die Kunstkritik als auch das breite Publikum begeistert hatten.¹³⁰ Auch auf der Berliner Akademieausstellung stießen sie auf ein immenses Interesse und ernteten großen Erfolg.¹³¹ Anschließend setzten sie ihre triumphale Rundreise durch die deutschen Akademie- und Kunstvereinsausstellungen bis zum April 1844 fort, wo man sie letztmalig im Kaisersaal des Frankfurter Römers bewundern konnte, bevor sie endgültig wieder nach Belgien zurückgeschickt wurden.¹³²

Bei Eduard de Bièvfes *Kompromiß des niederländischen Adels am 16. Februar 1566* (Abb. 8) und Louis Gallaits *Abdankung Karls V. zu Gunsten seines Sohnes Philipps II. zu Brüssel am 15. Oktober 1555* (Abb. 9) handelte es sich um monumentale Ölgemälde, die Szenen aus der Geschichte der Unabhängigkeitsbewegung - des *Abfalls der Niederlande* darstellten. Die Wiedergabe des Hauptgeschehens war hier mit zahlreichen Nebenhandlungen angereichert worden. Vor allem die "Wirkung des geschichtlichen Aktes", das heißt die Gemütsregungen der betroffenen Individuen, war sorgfältig charakterisiert worden.¹³³ Wegen dieser Eigenarten kann es nicht verwundern, daß die schon von Menzels *Erinnerungsblatt* aufgegriffene Diskussion um die Grenzziehungen zwischen Genre- und Historienbild mit neuer Intensität wiederbelebt werden mußte.

Ein Jahr vor der Ankunft der belgischen Historienbilder in Deutschland hatte der wortgewaltige Anwalt der Düsseldorfer Schule, der Philosoph und Kunstkritiker Friedrich Theodor Vischer, anlässlich der Betrachtung von Franz Overbecks *Triumph der Religion in den Künsten* gefordert, die höchste Aufgabe der Künstler solle nicht länger das religiöse und allegorisch idealisierte Geschichtsbild, sondern das "profanhistorische" Gemälde sein.¹³⁴ Nicht die transzendente Welt gelte es länger zu erforschen, sondern die nationale Geschichte, in der sich moralische und sittliche Werte ungleich plastischer und anschaulicher vorfinden ließen. Dies mache es für die Künstler notwendig, ihre Inhalte zu überdenken und ihre Helden zu individualisieren. Vischer postulierte daher Darstellungen von

"Menschen in gewöhnlichen [...] Situationen, aber Menschen mit der Anlage der Größe. [...] Genregemälde im historischen hohen Stil gefühlt und komponiert, schwanger mit historischem Geiste. Man bringe solche Natur in Handlung und wir haben das historische Gemälde."¹³⁵

¹³⁰ Das wesentliche hierzu hat Reiner Schoch erarbeitet. Vgl. ders., Die belgischen Bilder, in: Städel-Jahrbuch 7, 1979, S. 171-206 und Busch/Beyrodt 1982, S. 184/207.

¹³¹ Wegen des regen Publikumsinteresses wurden sie im Januar 1843 noch einmal in der Rotunde des Schinkelschen Museums ausgestellt.

¹³² Schoch 1979, S. 174.

¹³³ Vgl. Brieger 1930, S. 30.

¹³⁴ Vgl. Beenken 1944, S. 279ff.

¹³⁵ Vischer 1841, zit. nach Busch/Beyrodt 1982, S. 155. Vgl. dazu Götz Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986, S. 569,

Diese Forderung nach Nobilitierung des "Sittengeschichtsbilds" hatte nunmehr mit den Werken der Belgier eine demonstrative Einlösung erfahren. Das genrehafte Historienbild erschien hier in einem Maßstab, der, "im klassisch-akademischen Verständnis der großen, reinen, idealen Historienmalerei vorbehalten" bleiben sollte. Hinzu kam die sinnlich ansprechende Wirkung des Colorits, die ebenfalls als ein Affront gegen die in Deutschland übliche Konvention des idealistischen Historienbilds aufgefaßt wurde.¹³⁶

Die neu entfesselten Grundsatzdebatten, die die beiden Gemälde in Berlin auslösten, wurden bezeichnenderweise durch eine Stellungnahme von Menzels Freund Eduard Magnus eröffnet, der die Meinung der jüngeren Künstler in zwei Leserbriefen an die *Vossische Zeitschrift* kundtat. Er polemisierte dabei vor allem gegen Karl Friedrich Lessings neuestes Historienbild *Hus auf dem Konstanzer Konzil*, das sich auf der Akademieausstellung in unmittelbarer Nähe zu den belgischen Werken wie eine "illuminierter Bleistiftzeichnung" ausgenommen habe.¹³⁷ Kurz darauf verfaßte der junge Jakob Burckhardt - im Auftrag Franz Kuglers - ebenfalls eine lobende Besprechung der Belgier, mit der er nunmehr die Vertreter der Münchner Akademie brüskierte, und rief damit im März 1843 eine Stellungnahme Ernst Försters auf den Plan.¹³⁸

Förster führte gegen die "Abspiegelung des historischen Moments" bei den Belgiern das Fehlen des "geistigen Moments" ins Feld. Die "historische Auffassung in der Kunst" habe "nichts mit dem zufälligen Geschehenseyn [...] zu thun", sondern werde von der geschichtlichen Bedeutung eines Ereignisses befruchtet. Die Kunst sei "nicht eine Onomatopoeie der Natur und des Lebens", sie sei vielmehr eine Sprache, die sich mit dem Einsatz von "Zeichnung" und strenger Komposition "durch die Sinne an den Geist" wenden müsse, womit er sich eindeutig zur idealistischen Position der Nazarener bekannte.¹³⁹

Im Juni 1843 ereilte Förster wiederum ein persönliches "Sendschreiben" Franz Kuglers, in dem ihm vorgeworfen wurde, einer längst überlebten Geschichtsauffassung anzuhängen.¹⁴⁰ Kugler formulierte den neugewonnenen Sachstand dabei wie folgt:

"Seien wir aufrichtig, lieber Freund! Unsere Kunst hatte bisher ein gewisses exklusives, ich möchte sagen, aristokratisches Element in sich [...] unsere Kunst muß jenem [...], denn ohne das würde sie freilich von ihrer Höhe herabsinken - als notwendiges Gegengewicht ein demokratisches zugesellen."¹⁴¹

Derart ermutigt regte sich auch innerhalb der Akademien ein frischer Widerspruchsgeist gegen doktrinaire Lehrinhalte.¹⁴² Den Abschluß der Diskussion bildete 1844 noch einmal ein Beitrag

¹³⁶ Vgl. Busch/Beyrodt 1982, S. 184f.

¹³⁷ Vgl. Schoch 1979, S. 176.

¹³⁸ Vgl. Schoch 1979, S. 177ff.

¹³⁹ Zit. nach Schoch 1979, S. 180. Vgl. auch Busch/Beyrodt 1982, S. 33ff.

¹⁴⁰ Vgl. Busch/Beyrodt 1982, S. 192ff. und Schoch 1979, S. 180.

¹⁴¹ Zit. nach Busch/Beyrodt 1982, S. 195.

¹⁴² 1844 verlangte ein Münchner Künstler von seiner Malerschule, sie möge ihre Positionen überdenken. Colorit, technische Bravour und Individualisierung dürften nicht länger als Antipoden zu Phantasie und Poesie aufgefaßt werden, da sie aus einer lebendigen Vorstellungsgabe genährt würden und "die Kultur der Technik hinwiederum größere Lebendigkeit des Vorstellens" mit sich brächte. So hätten die Franzosen und Belgier zweifellos mehr "Poesie und Naturwahrheit" entstehen lassen als die Deutschen, welche "ihr Heil nur in der Komposition oder vielmehr Konzeption suchten" und sich dabei doch nur in weiteren Abstraktionen verstricken würden. Vgl. Busch/Beyrodt 1982, S. 198f. Schoch 1979, S. 182f, Anm. 70 identifizierte den Autor als Ludwig Iglsheimer.

Friedrich Theodor Vischers.¹⁴³ Unter Berufung auf Franz Kugler verschärfte er noch einmal die Kritik an den Nazarenern im Umfeld von Peter Cornelius, deren Malerei er eine "heuchlerische, aszetische, pfäffische" hieß:

"Die Lebenswärme, welche Fr. Kugler bei Cornelius vermißte, fehlt den Werken dieser Schule nicht darum, weil an sich diese idealen Gestalten sie nicht zuließen; sie ließen sie zu, sie trugen sie in sich, wo sie noch geglaubt waren; wo sie aber im Zeitalter der Aufklärung künstlich aus dem Grabe gezogen werden, da äußert sich ihr Unglaube in der Frostigkeit der ganzen Behandlung, welche dem Verstand allegorische Rätsel zu raten gibt, statt Sinn und Herz zu erfreuen, und die Formen in dem Sinne stilisiert, welchem der Verfasser der Kritik unserer beiden Bilder so treffend die Forderung entgegenstellt, daß die reelle wirkliche Individualität innerhalb ihrer selbst in ihr eigenes Ideal erhoben werden soll."¹⁴⁴

Vischer gestand jedoch ein, daß der vorwiegend "monarchische" Stoff der deutschen Geschichte einen "nachteiligen Umstand" darstelle und mitnichten "im Politischen so malerisch wäre, wie die großen Szenen, welche die Befreiung der Niederlande vom spanischen Joche mit sich brachte."¹⁴⁵ Hier seien die Belgier seiner Meinung nach längst nicht so weit gegangen, wie es ihnen möglich gewesen wäre. Sie hätten lediglich die eher formellen Akte, namentlich "Zeremonien" herausgegriffen.¹⁴⁶

Doch nicht nur die Fachgelehrten nahmen lebhaft an den Auseinandersetzungen Anteil. Selbst im Feuilleton der von Karl Marx redaktionierten *Rheinischen Zeitung* erschienen wohlwollende Besprechungen. Was man dort an den belgischen Bildern honorierte, war die Tatsache, daß diese aus einem Regierungsauftrag hervorgegangen waren. Belgien war erst 1830 ein souveräner Nationalstaat geworden. Die bürgerliche Kunstförderung pries eine Alternative zur "offiziellen Kunst der Restauration", die so nur im *juste milieu* einer konstitutionellen Monarchie habe gedeihen können.¹⁴⁷

Es scheint für die weiteren Ausführungen sinnvoll, zusammenzufassen, was von einem modernen, ambitionierten Historienmaler um 1842 verlangt wurde: Sorgfalt gegenüber der Auswahl "vaterländisch" bedeutsamer Inhalte, ein Überdenken der idealistischen bzw. realistischen Konzeption und die souveräne Beherrschung der Gesetze der Komposition, wie die der "Zeichnung" und/oder des "Colorits", anzuwenden auf ein großes wandfüllendes Format.

Menzel, der mittlerweile 32 geworden war, hatte all das mit größter Aufmerksamkeit verfolgt. Auch ihm war Lessing plötzlich zu farblos geworden.¹⁴⁸ Im April 1844 gratulierte er seinem Freund Arnold dazu, die Belgier endlich auch in Kassel sehen zu können: "Sie werden also dort den Gallait und de Bievfe sehen, [...] nun werden Ihnen auch die Parteibeißereien begreiflich werden, die es hier und in München darum gesetzt hat. ich möchte wohl gerne von Ihnen künftig erfahren, welchen Eindruck sie Ihnen gemacht haben."¹⁴⁹

¹⁴³ Vgl. Busch/Beyrodt 1982, S. 203-206.

¹⁴⁴ Zit. nach Busch/Beyrodt 1982, S. 205.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Zit. nach Busch/Beyrodt 1982, S. 206.

¹⁴⁷ Schoch 1979, S. 174.

¹⁴⁸ Vgl. Brief an Arnold vom 21. Januar 1847, in: Wolff 1914, S. 64f: "Ein Lessing ist arrivirt (Mond roth, Luft blau, Wald grün, Erde, Wasserstiefeln, Baumstämme braun) dort gehts bergunter".

¹⁴⁹ Brief vom 23. April 1844, in: Wolff 1914, S. 78ff. Zur Ausstellung in Kassel vgl. Bericht über die Wirksamkeit des kurhessischen Kunstvereins im Jahr 1846, S. 6 und die betreffenden Akten im Staatsarchiv Marburg, Bestand 300 C 7, Acta den in Cassel zu bildenden Kunstverein betreffend 1836-1860, hier Nr. 5, Bd. 1.

5. Zielrichtung - Historienmalerei

Im unmittelbaren Anschluß an die Friedrich-Illustrationen hatte Menzel 436 weitere Federlithographien für das dreibändige Corpus der *Armee Friedrichs des Großen in ihrer Uniformierung*, kurz das *Armeewerk* genannt, angefertigt.¹⁵⁰ 1843 war ihm darüber hinaus der Auftrag für eine Folge von 200 Holzschnittillustrationen zu den *Gesammelten Werken Friedrichs des Großen* zuteil geworden.¹⁵¹ Jens Christian Jensen bilanzierte, daß Menzel schließlich mit nahezu "stupender Freiheit" über seinen Stoff verfügen konnte.¹⁵²

Zeitgleich mit den Arbeiten an dem *Armeewerk* und den *Werken Friedrichs des Großen* erschienen zwischen 1842 und 1844 die von Sachse verlegten *Radierversuche*, mit denen Menzel an das Vorbild der 'peintres graveur' des 18. Jahrhunderts heranzureichen versuchte.¹⁵³ Im April 1844 schrieb er an Arnold, daß sich seine Zeit neuerdings auch mit dem Malen nach der Natur fülle, was er "früher noch gar nicht getrieben habe".¹⁵⁴ Diese Äußerung kann auf seine sehr lange vor der Öffentlichkeit verborgen gebliebenen 'privaten' Ölskizzen bezogen werden.¹⁵⁵

Auf das 1845 datierte *Balkonzimmer*¹⁵⁶ (Abb. 10), dem offenbar schon 1844 einige kleinere Studien vorausgegangen waren¹⁵⁷, folgten 1846 der *Blick auf den Park*¹⁵⁸, der *Palaisgarten des Prinzen Albrecht*¹⁵⁹ und der *Bauplatz mit Weiden*¹⁶⁰. Bis zum August 1847 malte er weiterhin den *Kreuzberg bei Berlin*¹⁶¹, die *Berlin-Potsdamer Eisenbahn*¹⁶², das *Schlafzimmer in der Ritterstraße*¹⁶³ und den *Innenraum mit der Schwester des Künstlers*¹⁶⁴, womit nur die bekanntesten Bilder dieser Reihe benannt wären.¹⁶⁵

Menzel verzichtete auf die akribische Feinmalerei und eine Harmonisierung der Bildkomposition im Sinne der traditionellen Akademieästhetik. Die freie Pinselführung, die farbige Frische, das Bewegte und Atmosphärische der Darstellungen und die "Gewagtheit" der Bildausschnitte und Perspektiven hätten, so meinte Karl Scheffler, "der deutschen Malerei [...] ein anderes Gesicht geben müssen, wenn sie bekanntgeworden wären".¹⁶⁶ Menzel habe damit "offenbar alles verarbeitet, was in jenen Jahren von außen an ihn herantrat und womit sich auseinanderzusetzen er das Bedürfnis hatte", Anregungen von Carl Blechen und Christian Claussen Dahl aufgenommen

¹⁵⁰ Vgl. Zangs 1992, S. 65-68.

¹⁵¹ Auftraggeber war König Friedrich Wilhelm. Die Arbeiten wurden erst 1849 fertig gestellt. Menzel unterbrach seine Tätigkeit für den Verleger J. J. Lorck wegen des Auftrags für den *Kasseler Karton*. Siehe Kapitel VI.6.1. der vorliegenden Arbeit.

¹⁵² Jensen 1982, S. 24. In ähnlicher Weise urteilte schon Eggers 1854/1925, S. 8: "Ein solches Quellenstudium, wie er es trieb, machte den Autodidakten, der Menzel im vollsten Sinn des Wortes ist, zum Original, zum strengen Gegenfüßler aller Konventionen."

¹⁵³ Vgl. Elfried Bock, *Geschichte der graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1930, S. 88 und Kat. Berlin (West) 1984, S. 268-281.

¹⁵⁴ Brief vom 23. April 1844. In Wolff 1914, S. 78-80, hier S. 80.

¹⁵⁵ Vgl. dazu v. a. Busch 1985, S. 278-298.

¹⁵⁶ Tschudi-Nr. 23; Kat. Berlin 1996, Nr. 18.

¹⁵⁷ Vgl. Kat. Berlin 1996, Nr. 11-13 und S. 433.

¹⁵⁸ Tschudi-Nr. 27; Vgl. Kat. Berlin 1996, Nr. 23.

¹⁵⁹ Tschudi-Nr. 28; Kat. Berlin 1996, Nr. 164.

¹⁶⁰ Tschudi-Nr. 30; Kat. Berlin 1996, Nr. 22.

¹⁶¹ Tschudi-Nr. 32; Kat. Berlin 1996, Nr. 31.

¹⁶² Tschudi-Nr. 33; Kat. Berlin 1996, Nr. 35.

¹⁶³ Tschudi-Nr. 35; Kat. Berlin 1996, Nr. 34.

¹⁶⁴ Tschudi-Nr. 37; Kat. Berlin 1996, Nr. 36.

¹⁶⁵ Ebenso müssen verschiedene Aquarelle in die Werkgruppe einbezogen werden. Vgl. u. a. Adolph von Menzel 1815-1905. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen aus der Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin (DDR), Katalog zur Ausstellung in der Albertina/Wien, Wien 1985, Nr. 22 und S. 95ff.

¹⁶⁶ Scheffler 1915/1955, S. 120f.

und dabei den Impressionismus antizipiert.¹⁶⁷ Bei seinem Entschluß, den stilistischen und formalen Umbruch zu wagen, soll ihn ferner die Begegnung mit Werken John Constables, die er 1839 in einer Ausstellung im Hotel de Russie am Pariser Platz in Berlin sehen konnte, ermutigt haben.¹⁶⁸ Die entscheidende Inspirationsquelle, die seine - zeitweilige - Abkehr vom Vorbild der Genremalerei Düsseldorfer Prägung begünstigte, liegt jedoch immer noch im Dunkeln.¹⁶⁹ Seine Absichten lassen sich weit leichter erschließen. Er hatte sie bereits arabesk auf dem Raczynski-Titelblatt formuliert. Entgegen der stereotyp in der Menzel-Literatur vertretenen Auffassung, die besagten Ölskizzen seien ausschließlich als Kunst um ihrer selbst willen entstanden, sei hier einmal die These gewagt, daß es sich bei diesen letztlich auch um Fingerübungen für das gehandelt haben kann, was sich Menzel spätestens seit seiner Beschäftigung mit den Kugler-Illustrationen zum Ziel gesetzt hatte: die authentische Umsetzung eines möglichst monumentalen Historiengemäldes.

Schon im April 1845 hatte er stolz an Arnold gemeldet, er habe eine "Farbenskizze vollendet zu einem großen Glasbilde in Eins der breiten Seitenfenster im Magdeburger Dom; [...] vorläufig gegen 5 Fuß breit und gegen 3 Fuß hoch, in den Cartons, die ich dann später für die Ausführung in wirkliche Größe zeichnen werde, werden die Figuren an sich dann circa 8 Fuß hoch".¹⁷⁰ Kurz danach beteiligte er sich auch am Wettbewerb zur Ausmalung des Sommerremters der Marienburg in Westpreußen.¹⁷¹ Gleichzeitig mit der Arbeit an seinen 'privaten' Ölskizzen malte er einige Genrebilder konventioneller Prägung und reichte sie zu den Akademieausstellungen ein: 1846 präsentierte er dort die *Störung*¹⁷² (Abb. 11) und die *Predigt in der alten Klosterkirche in Berlin*¹⁷³.

Wieder einmal meldete sich Kugler lobend zu Wort, nunmehr Größeres verheißend.¹⁷⁴ Menzel habe schon mit den Friedrich-Illustrationen sein "reiches Compositionstalent", "Schärfe seiner historischen Charakteristik" und höchste Sorgfalt "in Betreff des historischen Kostüms" unter Beweis gestellt. Jetzt zeige sich, daß er auch "technisches Vermögen in Betreff der künstlerischen Ausführung auf sehr entschiedene und beachtliche Weise" erworben habe. Wenn einer dazu berufen sei, der Berliner Historienmalerei neues Ansehen verschaffen zu können, so er: "Mit großen Aufgaben aus der vaterländischen Geschichte versehen, würde dieser Künstler ohne Zweifel neue Erfolge anzubahnen im Stande sein."¹⁷⁵

¹⁶⁷ Ebd.; zu Blechen vgl. ferner Börsch-Supan 1996, S. 383.

¹⁶⁸ Guido Josef Kern entdeckte 1915 einen zeitgenössischen Bericht, der die Ausstellung bestätigte. Vgl. dazu auch Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren, S. 232 und S. 233, Anm. 1.; Waldmann 1941, S. 8f; Kat. Wien 1985, S. 95; Busch 1985, S. 292ff. (dort erstmals ein ausführlicher Bildvergleich mit Constables Skizzen zu *Hampstead-Heath*) und Keisch 1996, S. 433. Keisch identifizierte das in Berlin ausgestellte Bild als Constables *Child's Hill* von 1824/25.

¹⁶⁹ In seinen späten Genrebildern, die in der Forschung bislang weitgehend unbeachtet blieben, kam er durchaus wieder darauf zurück. Einen Überblick über sein Spätwerk gewinnt man am ehesten bei der Durchsicht des Menzel-Werks von Jordan/Dohme. Beispielhaftes findet sich in Kat. Berlin 1996 unter den Nummern 166, 188 und 203 abgebildet.

¹⁷⁰ Brief vom 19. April 1845, in: Wolff 1914, S. 84-86, hier S. 86: "Es sollte eigentlich ein Monument der Magdeburger Catastrophe vom 10. Mai 1631 werden. Der Moment ist der, wo die Bevölkerung, die sich (nahe an die 1000 Menschen) in den Dom geflüchtet hat, vor Tilly erscheint".

¹⁷¹ Die Hochmeister Siegfried von Feuchtwangen und Ludurus von Braunschweig. Vgl. Marie Riemann-Rehyer, Reiseskizzen aus Preußen, Berlin 1992, S. 65-80 und Kat. Berlin 1996, Nr. 20.

¹⁷² Kat. Akademieausstellung Berlin 1846, Nr. 592. Heute in der Kunsthalle Karlsruhe. Vgl. Kat. Berlin 1996, Nr. 19.

¹⁷³ Tschudi-Nr. 36. Wirth 1965, S. 96 interpretierte das Bild als eine Hommage an den 1834 verstorbenen Friedrich Schleiermacher.

¹⁷⁴ Die Kunstausstellung zu Berlin im Herbst 1846, Übersichtlicher Bericht, in: *Kunstblatt* 1847, Nr. 2f. Wieder abgedruckt in: Kugler 1854, Bd. 3, S. 569-577, hier S. 572.

¹⁷⁵ Ebd. S. 572. Vgl. auch Zangs 1992, S. 68 und Anm. 80. Lammel 1993, Menzel und seine Kreise, S. 132f. gibt für die gleiche Textstelle fälschlich als Verfasser Friedrich Eggers an.

Damit durfte sich Menzel in seinem Ehrgeiz nachhaltig bestätigt fühlen.¹⁷⁶ Er unternahm sein Möglichstes, um sich weiter für das 'Fach' zu qualifizieren. Im April 1847 ließ er Arnold wissen, daß er sich auch für sein Bild der *Klosterkirche* eine "Ausführung ins Größere" vorgenommen habe.¹⁷⁷ Doch trotz aller Bemühungen um ein seiner Sache angemessenes Format blieben die öffentlichen Aufträge aus. Die Farbenskizze für das Magdeburger Glasfenster mit einer Darstellung aus der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges wurde, wie Vossberg überliefert, aus "Gründen des konfessionellen Friedens" abgelehnt¹⁷⁸, und auch die Ausgestaltung der Marienburg sollte noch bis 1855 auf sich warten lassen.¹⁷⁹ In dieser Situation kam Menzel noch einmal auf ein Angebot des Kasseler Kunstvereins zurück, das ihm schon vor einiger Zeit von seinem Freund Karl Heinrich Arnold unterbreitet worden war.

6. Ein Angebot aus Kassel

Die Anfrage Arnolds, die Menzel im Frühjahr 1845 erreicht hatte, also zu einem Zeitpunkt, als er soeben mit der Farbenskizze für die Magdeburger Glasfenster und mit seinem *Balkonzimmer* beschäftigt war, betraf die Anfertigung eines großformatigen Historienbildes. In seinem Antwortschreiben reagierte Menzel darauf mit deutlichem Argwohn:

"Ihre freundliche Anfrage rücksichts des Projekts Ihres dortigen Kunstvereins hat mich sehr überrascht. Wenn ich dasselbe indeß mit dem Begriff zusammenhalte, den ich von den Edlen Castiliens' sowohl durch Sie als auch aus eigener Anschauung gewonnen habe, so kann ich nicht umhin, folgendes davon denken:

1, machen sich die Herren bei Aufwendung von! 5-600 Rsth.! gewiß eine Erwartung eines wohl wandgroßen Bildes; während dafür ein solider Kerl (um doch von etwas Festem, also von Dimensionen zu sprechen) doch nicht über 4 Fuß Breite und etwa 3 Fuß Höhe hinausgehen könnte. Eine geringe oder große Anzahl Figuren gar noch nicht in Anschlag gebracht. 2, würden die Herren bei einem solchen Unternehmen doch auch eine vorläufige Skizze sehen wollen, welche dann auch für diese großen Kenner schon ziemlich ausgeführt werden müßte, was mindestens lästig ist. und 3, gebe ich Ihnen zu bedenken, was sämmtliche malende Hofrätthe und bei Hofe rathgebende Maler Cassels' sagen würden, wenn eine solche Bestellung außer Landes ginge.

ich glaube, Sie werden diese meine Bedenken nicht ungegründet finden. Sollten indeß doch, was mir aber ganz unwahrscheinlich ist, die Leute sich mit dem Allen einverstanden erklären und einen solchen Antrag an mich wirklich thun, so wäre ich freilich nicht abgeneigt. ich möchte indeß nicht gern, um Ihret- und meinethwillen, daß Sie grade die Sache lebhaft betrieben, da gewiß dort alle Welt weiß, wie befreundet wir sind; und denen die es noch nicht wußten, bei dieser Gelegenheit es nicht verschwiegen werden wird."¹⁸⁰

Diese Auslassungen waren einer Absage gleichgekommen. Doch 1847 ließ sich Menzel schließlich doch noch für die Angelegenheit, fernab Berlins einen mehr als schlecht bezahlten Auftrag

¹⁷⁶ Vgl. Brief an Arnold vom 4. Januar 1847, in: Wolff 1914, S. 99f: "Portrait- und Landschaftsmaler" zu werden halte er "nicht etwa für wenig", doch müsse mehr "für die Histor:-Malerei der Gegenwart" getan werden.

¹⁷⁷ Brief an Arnold vom 23. April 1847, in: Wolff 1914, S. 103f. Das Bild sollte "5 F. hoch 4 F. breit" werden, was ungefähr 150 x 120 cm entsprochen hätte; die Skizze (heute in der Hamburger Kunsthalle?) ist 63 x 53 cm groß.

¹⁷⁸ Herbert Vossberg, *Kirchliche Motive bei Adolph Menzel*, Berlin 1964, S. 36.

¹⁷⁹ Siehe Riemann-Reyher 1992, 67-80.

¹⁸⁰ Brief an Arnold vom 19. April 1845, in: Wolff 1914, S. 85f.

ausführen zu können, gewinnen. "Kunstkarrieregründe"¹⁸¹, so berechtigt sie gewesen sein mögen, reichen nicht aus, diesen Sinneswandel zu erklären. Im folgenden soll nunmehr dargelegt werden, um welches konkrete Vorhaben es in Kassel anfänglich ging und welche Zwecke der Kunstverein damit verfolgte. Die Behauptung Lammels, bei diesem habe es sich um eine Ansammlung von konservativ-reaktionären Kräften gehandelt, die bezeichnenderweise von "Adligen" geleitet worden seien¹⁸², kann schon vorab als unzutreffende Pauschalisierung zurückgewiesen werden. Immerhin hatten sie Arnold als Unterhändler auftreten lassen. Zudem gibt die oben zitierte ironische Rede von den "Edlen Castiliens" Anlaß aufzuhorchen. Zu Recht denkt man dabei an Abkömmlinge jener Bewegung, der Menzel 1834 in seinem *Erinnerungsblatt* Referenz erwiesen hatte. Viele der einst für Don Quijotte und eine zeitgemäß-moderne Kunst entbrannten Aktivisten hatten sich mittlerweile auf den langen Marsch durch die Institutionen der Kunst- und Künstlervereine begeben.¹⁸³ Anders gesagt, die Edlen Castiliens waren mit dem Bürger Sancho Pansa¹⁸⁴ eine innige Symbiose eingegangen.¹⁸⁵

¹⁸¹ Lammel 1989, S. 72; ders. 1993, Menzel und seine Kreise, S. 155.

¹⁸² Lammel 1989, S. 70; ders. 1993, Menzel und seine Kreise, S. 131.

¹⁸³ Der *Verein der jüngeren Künstler zu Berlin*, für den sich Menzel mit dem *Erinnerungsblatt* so engagiert hatte, war schon 1842 wieder aufgelöst worden. Vgl. Wirth 1965, S. 140f.

¹⁸⁴ Vgl. Hartau 1984, S. 113 und S. 115.

¹⁸⁵ Brieger 1930, S. 1: "Maßgebender als die Wünsche der Fürsten aber wurden die Wünsche des Bürgertums, das in Kunstvereinen, Ausstellungen und Kunstkritik sich die Mittel schuf, das künstlerische Schaffen zu beeinflussen. Neben die Freskenzyklen traten die Ölbilder für Museen und Bürgerhäuser. Die Kunstvereine begünstigten die geschichtliche Malerei, und die Kritik, voran F.Th. Vischer und Franz Kugler, bemühte sich eifrig, durch Korrektur und Anregung die richtige Auffassung des Geschichtsbildes zu lehren."

II. DER KURSTAAT UND DIE *EDLEN CASTILIENS*

1. Wissenswertes aus Kurhessen

Wie durch zahlreiche Briefe zu belegen, war der Kontakt zwischen Menzel und Arnold über mehr als zehn Jahre bestehen geblieben. Man hielt sich gegenseitig auf dem Laufenden, sowohl was das häusliche Geschehen anbetraf wie auch hinsichtlich der Ereignisse im gesellschaftlichen Umfeld. Im Herbst 1841 statteten Menzel und Gustav Adolph Schöll ihrem Freund in Kassel einen Geburtstagsbesuch ab. Sie blieben zwei Wochen. Noch im Jahr darauf sollte Menzel von diesem Aufenthalt schwärmen: "[...] ach jetzt auf Wilhelmshöh, Dörnberg etc: für dieß Jahr sind mir das nun Tantalusfrüchte. Alter preißen Sie Gott daß Sie in einer Natur, wie die dortige leben, es müßte freilich im Uebrigen noch einiges *Anderes* anders sein !!!".¹⁸⁶

1845 und 1846 besuchten ihn nacheinander in Berlin Friederike und Carl Johann Arnold, von denen er viele Neuigkeiten erfahren haben muß.¹⁸⁷ Hin und wieder übermittelten auch Freunde und Bekannte Nachrichten.¹⁸⁸ Der Preuße Menzel war also über die politischen und kulturellen Verhältnisse im fernen Kurhessen bestens informiert. Gerade das sollte bei dem Versuch, sein Wirken in Kassel verstehen zu wollen, mitbedacht werden. 1847 nannte er die Stadt "eine schöne Vereinigung der Meriten Krähwinkels mit den Prätenßionen von wenigstens Berlin".¹⁸⁹

Begrenzt und durchzogen von Diemel, Werra und Kinzig, umgeben von Mittelgebirgen, nahm das Kurfürstentum, vormals die Landgrafschaft Hessen-Kassel mit 173 Quadratmeilen und einer dreiviertel Million Untertanen, unter den deutschen Territorialstaaten eine der sieben mittleren, doch keineswegs unbedeutende Stellung ein, die es vor allem seiner geographischen Lage verdankte. Kurhessen lag im Schnittpunkt machtgeographischer, militärstrategischer und handelspolitischer Interessen, aus denen es jahrhundertlang seine Vorteile bezog, die ihm aber schließlich seine Selbständigkeit kosten sollten.¹⁹⁰ Es "schob sich wie ein Keil zwischen beide Teile Preußens"¹⁹¹, zwischen Marburg und Gießen verlief die Grenze zum Großherzogtum Darmstadt, Exklaven bildeten das Gebiet um Hanau, Schaumburg und Schmalkalden.

Abseits der größeren Städte war das Land arm, der "Boden [...] von mäßiger Fruchtbarkeit", der "starke Wechsel von Berg und Thal", dem "Landbau nicht günstig", zumal "zwei Fünftel des Bodens [...] von Wald bedeckt und zum Feldbau ungeeignet", und zudem stark bevölkert, das Besitztum der kleinen Bauern somit im einzelnen "meist gering".¹⁹² Von Ausnahmeerscheinungen,

¹⁸⁶ Brief vom 12. September 1842, zit. nach Wolff 1914, S. 72.

¹⁸⁷ Vgl. Heidelberg 1933, S. 27.

¹⁸⁸ So besuchte ihn bspw. Ludwig Emil Grimm, den er 1841 in Kassel kennengelernt hatte, 1843 in Berlin. Vgl. die Briefe an Arnold vom 22. Juli 1843 und 23. April 1844, in: Wolff 1914, S. 77ff. und Heidelberg 1909, S. 49.

¹⁸⁹ Brief vom 15. September 1847, in: Wolff 1914, S. 111.

¹⁹⁰ Zur historisch-politischen Situation in Kurhessen vgl. Karl Ernst Demandt, Geschichte des Landes Hessen, 2. erweiterte Auflage, Kassel und Basel 1972; Hellmut Seier, Der unbewältigte Konflikt, Kurhessen und sein Ende, 1803-1866, in: Die Geschichte Hessens, hg. von Uwe Schultze, Stuttgart 1983, S. 160-170; ders., Modernisierung und Integration in Kurhessen 1803-1866, in: Das Werden Hessens, hg. von Walter Heinemeyer, Marburg 1986, S. 431-479; ders. (Hg.), Akten und Dokumente zur kurhessischen Parlaments- und Verfassungsgeschichte 1848-1866, Marburg 1987.

¹⁹¹ Seier 1986, S. 431.

¹⁹² Bähr 1895, S. 47f.

wie den Kasseler Henschel-Werken abgesehen, hielt sich der Erfolg der Industrialisierung in Grenzen.¹⁹³

1803 war Landgraf Wilhelm IX. die Kurfürstenwürde zuteil geworden, 1806 wurde er von den Franzosen vertrieben, die seine Residenzstadt zur Hauptstadt des neugegründeten Königreichs Westfalen ausriefen. Erst 1813 konnte er unter dem Jubel der Bevölkerung zurückkehren, dem er sich jedoch nur als wenig würdig erwies. Der siebzigjährige Kurfürst, der sich in seinem tradierten Haß gegen alles "Französische" nachhaltig bestätigt gefunden hatte, beeilte sich, seinen spätabolutistischen Herrschaftsstil zu restituieren, verprellte den Bundestag und Preußen und schreckte selbst nicht vor der Wiedereinführung des Zopfzwangs zurück, was ihn über die Grenzen des Kurstaates hinaus als "Siebenschläfer" bekannt machte.¹⁹⁴ Zwei weitere Kurfürsten folgten ihm nach, die ebenfalls durch ihren persönlichen Eigensinn und die dadurch ausgelösten politischen Verwicklungen eine gewisse Berühmtheit erlangten. Während der nur zehn Jahre dauernden Herrschaft Wilhelms II. gelang es Kurhessen jedoch für kurze Zeit, als Domäne des staatsrechtlichen Fortschritts zu gelten. Ludwig Emil Grimm hielt den denkwürdigen Moment - die Übergabe einer Petition durch eine Bürgerdelegation - in einer großen Lithographie fest, die zum bevorzugten Wandschmuck der biedermeierlichen Wohnungseinrichtungen Kassels avancieren sollte (Abb. 12).¹⁹⁵ Unter dem Druck sozialer Unruhen im Gefolge der Pariser Julirevolution von 1830 fand sich der Kurfürst im Januar 1831 bereit, einem der "radikalsten", gleichwohl schwierigsten Verfassungsentwürfe des deutschen Vormärz zuzustimmen.¹⁹⁶

Sein Sohn, Kurprinz Friedrich Wilhelm, der bald danach die Regierungsgeschäfte übernahm, betrachtete dies als ein höchst unerfreuliches Erbe und bemühte sich Zeit seines Lebens mit Eifer darum, diese wieder abzuschaffen. Kurhessen verfügte über eine breite bürgerliche Opposition und scharfzüngige Kritiker, wie Ernst Koch, den Verfasser des *Prinz Rosa Stramin* und Franz Dingelstedt: "Die Gegner des Liberalismus waren hier nur der Kurfürst selbst und seine persönlichen Ratgeber, deren Anhang aber auf die Bezeichnung 'Partei' keinen Anspruch erheben, allenfalls als eine Art Kamarilla angesprochen werden konnte."¹⁹⁷

Die Verhältnisse im Staat standen somit auch im "Ausland", das heißt in den benachbarten Partikularstaaten, in keinem besonders guten Ruf. Vor allem in der preußischen Geschichtsschreibung verhärtete sich die Vorstellung, "daß in diesem Lande ganz unerträgliche Zustände geherrscht haben und daß es ein Schicksal gewesen sei, dort zu leben."¹⁹⁸ Zum schlechten Image Kurhessens trug bei, daß man um den enormen Hausschatz seiner Dynastie wußte, der im wesentlichen aus dem lukrativen Subsidiengeschäft der Landgrafen des 18. Jahrhunderts, dem von Schiller angeprangerten "Soldatenhandel" herrührte.¹⁹⁹

Von diesem aber konnten unter der Regentschaft des Kurprinzen nur wenige partizipieren. Auch das einst blühende Kulturleben Kassels, in dem Landgraf Friedrich II. das Museum Fridericianum und die Kunstakademie ins Leben gerufen hatte, litt unter der demonstrativen Sparsamkeit des

¹⁹³ Vgl. Seier 1986, S. 436.

¹⁹⁴ Vgl. Seier 1986, S. 448.

¹⁹⁵ Vgl. Die Personen des Verfassungsbildes, in: Hessenland, 16, 1902, S. 164 und Paul Heidelberg, Ein Jahrtausend hessischer Stadtkultur, hg. von Karl Kaltwasser, Kassel und Basel 1957, S. 238f.

¹⁹⁶ Seier 1986, S. 453.

¹⁹⁷ Fritz Rusche, Kurhessen in der bürgerlichen und sozialen Bewegung der Jahre 1848 und 1849, Phil. Diss., Marburg 1921, S. 1. Vgl. Heidelberg 1957, S. 258-274.

¹⁹⁸ Bähr 1895, S. 5f.

¹⁹⁹ Vgl. Bähr 1895, S. 6: "der Vorgang wird [...] meistens als ein spezifisch hessischer Akt schlimmster Fürstenwillkür dargestellt." Eine Richtigstellung auf S. 9.

Hofes und seinem musischen Desinteresse. Kunstförderung fand nicht statt: "Den eigentlichen Sinn [...] erkannte die kurfürstliche Regierung nicht mehr."²⁰⁰ Dingelstedt bemerkte, alle "Bemühungen, die Kunst aus den flachen Kreisen müßiger Teeunterhaltung herauszuheben", scheiterten an der "teilnahmslosen Zurückgezogenheit der obersten Behörde".²⁰¹

So hatte sich die Annahme, daß die kurhessische Residenzstadt nach dem politischen Umschwung von 1830/31 wieder zu einer "Kunststadt" werden könne, um 1847 längst als irrig erwiesen: "Der günstige Augenblick ging vorüber. An talentvollen Kunstjüngern fehlte es nicht, aber die herrschenden Verhältnisse machten ihnen einen dauernden Aufenthalt unmöglich."²⁰²

2. Zur Geschichte des Kasseler Kunstvereins

Die politische Bedeutung der Vereinsleidenschaft des 19. Jh. ist evident und bereits seit längerem zum Gegenstand historischer Untersuchungen geworden. Das partikularistisch zersplitterte Deutschland bot dafür einen guten Nährboden. Oftmals äußerte sich in den überraschend demokratischen Satzungen der Vereine der Wunsch, den gesellschaftlichen Verhältnissen eine alternative Sozietät entgegenstellen zu wollen.²⁰³ Seit Beginn der Dreißiger Jahre erlebten auch die Kunstvereine eine geradezu explosionsartige Ausbreitung.²⁰⁴ Ihr Ziel war die ideelle wie materielle Bereicherung der Kunstverhältnisse. Sie versuchten eine Lücke auszufüllen, die durch den Niedergang der aristokratisch-mäzenatischen Hofkultur entstanden war. Vor allem die Nachwuchstalente sollten gefördert werden.²⁰⁵ Darüber hinaus wollte man als Bildungsanstalt auf den allgemeinen Kunstgeschmack und besonders auf die gedeihliche Entwicklung einer vaterländischen Historienmalerei Einfluß nehmen. Letzteres erwies sich in vielen Fällen als ein

²⁰⁰ Helmut Kramm, 100 Jahre Kurhessischer und Kasseler Kunstverein, Kassel [1935], S. 15f. Zur Situation der Kunst- und Kulturschaffenden in Kurhessen vgl. auch Hermann Knackfuß, Geschichte der Königlichen Kunstakademie zu Kassel, Kassel 1908, S. 152/214, bes. S. 161; Louis Katzenstein, Fünfzig Jahre Kasseler Kunstzustände, in: Hessenland, 15, 1901, S. 190-192; ders., Kasseler Künstler im 19. Jahrhundert, in: Hessenland, 22, 1901, S. 311-314; Herfried Homburg, Politische Äußerungen Louis Spohrs, Ein Beitrag zur Opposition Kasseler Künstler während der kurhessischen Verfassungskämpfe, in: ZHG 1975/76, S. 545-568.

²⁰¹ Zit. nach Heidebach 1957, S. 262.

²⁰² Vgl. Katzenstein, Kunstzustände 1901, S. 191: "Der letzte Kurfürst verhielt sich ablehnend gegen alles Kunsttreiben, kein Maler konnte sich eines Auftrags rühmen, die Gemäldegalerie - damals im Bellevueschloß - war geschlossen und wurde nur gegen hohes Eintrittsgeld geöffnet. Von Kopieren war keine Rede, es wurde auf's strengste darauf gesehen, daß keiner der Besucher auch nur einen flüchtigen Bleistiftstrich machte. Diese unvergleichliche Stätte für das Studium war also für die jungen Maler so gut wie nicht vorhanden, und das unsinnige Kopierverbot hatte zur Folge, daß auswärtige Künstler nur selten bei uns erschienen."

²⁰³ Vgl. Thomas Nipperdey, Verein als soziale Struktur in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Hartmut Boockmann u. a., Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert, Beiträge zur Geschichte historischer Forschung in Deutschland, Göttingen 1972.

²⁰⁴ Gegen Ende des Jahrhunderts war es zu annähernd 140 Gründungen gekommen. Viele Vereine aber waren nur von kurzer Dauer. Eine zusammenfassende Bewertung der Kunstvereinsgründungen versuchte unlängst Walter Grasskamp. Vgl. ders., Die Einbürgerung der Kunst, Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert, in: Kritische Berichte 3, 1993, S. 37-40, hier S. 38f. Zu den beiden wohl wichtigsten Vereinsgründungen vgl. Kurt Eberlein, Geschichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen 1829-1929, Düsseldorf 1929 und York Langenstein, Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert, Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, München 1983, hier bes. S. 5-15.

²⁰⁵ Zum Problem der "affirmativen Vermarktung" in den Kunstvereinen vgl. Grasskamp 1993, S. 38. Zur Situation der jungen Künstlergeneration um die Jahrhundertmitte siehe Franz Kugler, Über den Pauperismus in der Kunst, in: *Kunstblatt* 71, 1845, S. 297/299, hier S. 297 und *Kunstblatt* 72, 1845, S. 303-304. Kugler beklagte, daß weit mehr "Produzenten" als "Abnehmer" vorhanden seien. Zu seinen Lösungsvorschlägen vgl. Wilhelm Treue, Franz Theodor Kugler - Kulturhistoriker und Kulturpolitiker, in: Historische Zeitschrift, 175, 1953, S. 502ff.

allzu hehres, finanziell und organisatorisch kaum zu bewältigendes Ziel.²⁰⁶ So zeigt es auch das Beispiel des 1835 gegründeten *Kunstvereins für Kurhessen*.²⁰⁷

Wie anderswo hatte man sich auch in Kassel in Form einer Aktiengesellschaft organisiert. Ihr saß ein auf den Jahresversammlungen gewählter Vorstand, das *Comité*, vor. In der Satzung hieß es, man wolle "das Interesse an der Kunst" fördern und den begabten Künstlern mittels verschiedener Aktivitäten Absatzmöglichkeiten verschaffen.²⁰⁸ Dies manifestierte sich konkret in sogenannten "Jahresausstellungen". Den Bedürfnissen bürgerlicher Privatheit angepaßt, zeigte man dort vor allem große Mengen kleiner Genrebilder.²⁰⁹ Um die "Liebe und die Kenntnis der Kunst" auch unter den weniger zahlungskräftigen Mitgliedern zu stärken, wurde ein Teil der ausgestellten Werke anschließend durch das *Comité* angekauft und per "Jahresverlosung" an die Aktionäre weitergegeben.²¹⁰ Gewissermaßen als Trostpreis für jedermann ließ man zudem alljährlich die Reproduktion eines für besonders wertvoll betrachteten Kunstwerks anfertigen, das sogenannte "Nietenblatt". Die geordnete Durchführung dieses Pflichtprogramms stieß jedoch von Beginn an auf erhebliche Schwierigkeiten. Das *Comité* sah sich zahlreichen Interessenkonflikten ausgesetzt, die auf den Jahresversammlungen ausgetragen wurden.²¹¹

Im Gründungsjahr des kurhessischen Kunstvereins waren zunächst 653 Aktien zum Stückpreis von drei Talern vergeben worden. Pro Aktie erwarb man eine Stimme in der Generalversammlung.²¹² Fünfzig davon hielt der regierende Kurprinz, zwanzig seine Mutter, Kurfürstin Auguste, während die übrigen der insgesamt 498 Mitglieder selten mehr als eine Aktie erworben hatten.²¹³ Nach dem Erfolg der ersten Ausstellung wuchs das Aktienpaket auf 912, verteilt auf 740 Mitglieder. Daraus ergaben sich Jahreseinnahmen in Höhe von annähernd 2800 Talern. 1835 verwandte man 1607 Taler davon für den Ankauf der Gemälde, die über die Jahresverlosung an die Aktionäre weitergegeben wurden.²¹⁴ Mit der Restsumme bestritt man die Kosten für das Nietenblatt und die Miete des Ausstellungsraumes²¹⁵. Damit aber waren die finanziellen wie künstlerischen Ressourcen

²⁰⁶ Vgl. Einiges über Kunstvereine, in: *Kunstblatt*, 74, 16. September 1845, S. 309-311 und S. 314-316. Ebd., S. 309: Eine ganze Reihe von Jahren hat das Fortbestehen der Kunstvereine gesichert [...] Man darf daher gegenwärtig ohne Besorgnis die Mängel besprechen, welche ihrer Einrichtung anhängen".

²⁰⁷ Der Anstoß zur Vereinsgründung ging von dem Akademieprofessor Friedrich Müller aus, der in dem Oberbaudirektor Johann Konrad Bromeis einen wichtigen Mitstreiter fand. Vgl. StaM Bestand 300 C 7, Nr. 5, Bd. 1 und Kramm [1935], S. 9ff. Zum Vereinswesen in Kassel allgemein auch Heidebach 1957, S. 254f.

²⁰⁸ Zit. nach Kramm [1935], S. 17. Im Gründungsaufwurf hieß es, man wolle "die Liebe und die Kenntnis der Kunst immer weiter zu verbreiten" und danach trachten, "durch ihre Mittel förderlich auf den Betrieb derselben einzuwirken". Ebd., S. 11.

²⁰⁹ Schon 1835 waren es mehr als zweihundert. Vgl. Kramm [1935], S. 26 und Manfred Marx, Vom Kunstverein für Kurhessen zum Kunstverein zu Kassel 1835-1945, in: 150 Jahre Kasseler Kunstverein. Eine Chronik, Kassel 1985, S. 6f. Allgemeiner zur Genrebildkonjunktur auch Bernd Busch, Belichtete Welt, Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, München 1989, S. 132.

²¹⁰ Mit einer Aktie erwarb man jeweils ein Los. Vgl. Marx 1985, S. 14f.

²¹¹ Zur Kritik der Aktionäre an den Lotteriegewinnen und Nietenblättern vgl. Bericht Kunstverein 1838, S. 8f, S. 14, S. 17 und S. 19.

²¹² StaM Bestand 300 C 7, Nr. 5, Bd. 1, Nr. 95.

²¹³ Bericht Kunstverein 1836, S. 15. Zwei Jahre später wuchs das Aktienpaket auf 1176 Papiere an. Vgl. Bericht Kunstverein 1838, S. 5. 1838 trat Stagnation ein. Vgl. Bericht Kunstverein 1839, S. 7 und Kramm [1935], S. 12f. Im Münchner Kunstverein zählte man 1835 1602 Mitglieder und ein Gesamteinkommen von 19444 fl.; 1840 waren es bereits 2439 Mitglieder, die 31207 fl. in die Kasse fließen ließen. Siehe hierzu Langenstein 1983, S. 316ff. Vgl. ferner Grasskamp 1993, S. 37.

²¹⁴ Von zweihundert ausgestellten Werken, meist kleinen Ölbildern, wurden fünfzehn durch den Kunstverein und weitere zwanzig "privatim" angekauft. Siehe Bericht Kunstverein 1836, S. 5f. und S. 54. 1837 erwarb man zwanzig Gemälde und vierundzwanzig graphische Blätter. Siehe dazu Bericht Kunstverein 1838, S. 27 und Marx 1985, S. 25f.

²¹⁵ Zum Raumproblem vgl. Kramm [1935], S. 24 und Knackfuß 1908, S. 184.

des Vereins fürs erste erschöpft. Um die nächstfolgende Jahresausstellung füllen zu können, mußte das *Comité* verschiedene Leihgeber um Aushilfe bitten.²¹⁶

Diese Notlage muß als ein für den Kasseler Kunstverein charakteristisches Übel angesehen werden. Mit dem seinerzeit so erfolgreichen *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* in Düsseldorf ließ sich schon materiell nicht mithalten. Die Mitgliederbasis des *Kunstvereins für Kurhessen* war zu schwach, um Größeres in Angriff nehmen zu können. Es gab weder eine berühmte Akademie noch ein zahlungskräftiges Publikum.²¹⁷ Zudem fehlte es an einem feinsinnigen Regenten, vergleichbar Ludwig von Bayern, der willens gewesen wäre, die historische Monumentalkunst zu unterstützen. Wie schon erwähnt war in Kassel eher das Gegenteil der Fall. Man hatte sich ja gerade deshalb zusammengetan, weil der regierende Kurfürst dem allgemeinen "Kunstreiben" mit unverhohlener Ablehnung und Mißtrauen begegnete.²¹⁸ Um so mehr schmerzte es, auch weiterhin noch sorgfältig auf ihn Rücksicht nehmen zu müssen. Der Verein war "in seiner Tätigkeit abhängig von den Genehmigungen des Ministeriums des Innern". Sämtliche Veröffentlichungen mußten vor Drucklegung der Polizeidirektion vorgelegt werden.²¹⁹ Außerdem war man nicht umhin gekommen, dem Regenten das sogenannte "Protektorat", das heißt die Schirmherrschaft über den Verein anzutragen, was er zu vielfältigem Verdruß der Mitglieder auch angenommen hatte.²²⁰ Von einer großzügigen Beförderung der wandfüllenden Historienmalerei im Sinne einer bildhaften Demonstration bürgerlich-patriotischer Kultur konnte man unter diesen Umständen (einstweilen) nur träumen.²²¹

Dem Kasseler Kunstverein fiel somit weniger die Rolle eines großzügigen Mäzens als vielmehr die einer beständig in ihrer Existenz bedrohten bürgerlichen Selbsthilfegruppe zu.²²² Wegen der Misere um die Bestückung der Ausstellungen begann das *Comité* bereits 1837 mit Verhandlungen, die den Anschluß an eine Dachorganisation zum Ziel hatten, den *Cyclus der Kunstvereine links der Elbe*.²²³ Der *Cyclus* veranstaltete regelmäßige Wanderausstellungen durch Magdeburg, Halle, Halberstadt, Braunschweig und Münster, bei denen jeweils die herausragendsten Werke der lokalen Malerschulen präsentiert wurden.²²⁴ Diese Öffnung nach außen brachte eine Fülle ganz neuer Konflikte mit sich.

²¹⁶ Vgl. Marx 1985, S. 22.

²¹⁷ Der *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* erhob 5 Thaler pro Aktie, also annähernd das Doppelte dessen, was in Kassel verlangt werden konnte. Vgl. Eberlein 1929, S. 12.

²¹⁸ Vgl. Kramm [1935], S. 14f.

²¹⁹ Marx 1985, S. 5. Diese politischen Zwänge sind in der Auseinandersetzung mit den Kunstvereinen nur selten konsequent mitbedacht worden.

²²⁰ Die Bestätigung des Kurprinzen erfolgte am 18. April 1835. Siehe StaM Bestand 300 C 7, Nr. 5, Bd. 1, Nr. 95.

²²¹ Vgl. Falkenhausen 1984, S. 27 und Kramm [1935], S. 11.

²²² Grasskamp 1993, S. 38 nannte sie eine "Genossenschaft von Abnehmern".

²²³ Vgl. Bericht Kunstverein 1838, S. 18f.

²²⁴ Man befürchtete, ohne den Beitritt künftig keine "ausländischen" Künstler mehr für Ausstellungen in Kassel gewinnen zu können. Vgl. Bericht Kunstverein 1839, S. 9: "Die Selbsterhaltung unseres Vereins gebot daher schleunigsten Anschluß."

2.1. Der Konkurrenzverein

1838 hatte der scheidende Vorstand des kurhessischen Kunstvereins in Anbetracht der zu erwartenden "Neuerungen", womit der Beitritt zum *Cyclus* gemeint war, darauf verwiesen, sich "mit größter Vorsicht an dem zu halten, was wir die 'Politik der Kunstvereine' nennen möchten".²²⁵ Diese betraf eine konsequente Förderung der einheimischen Kunstproduktion.

Schon im Jahr darauf warf man dem *Comité* genau in diesem Punkt Versagen vor. Die Ausstellung des *Cyclus* hatte all das, was die einheimische Kunstproduktion vorzeigen konnte, in den Schatten gestellt.²²⁶ Unter dem Eindruck der 1838 gezeigten Werke wie Bendemanns *Jeremias* und Hildebrandts *Söhne Eduards*²²⁷ war der Geschmack der Kurhessen eines besseren belehrt worden. Die Kasseler Maler blieben auf ihren Werken sitzen.

Dieser Verdrängungswettbewerb zog erboste Kommentare nach sich.²²⁸ Zum Nutzen und zur "Beförderung" der bildenden Kunst in Kurhessen wurde sodann am 4. Februar 1839 ein Gegenverein gegründet, der eine Dauerausstellung einrichtete, die "nur vaterländische Kunst für das vaterländische Publikum" zeigte. "Vaterländisch" bezog sich dabei nicht etwa auf die darzustellenden Inhalte, sondern explizit auf die Abkunft der Künstler. Eher nebenbei bot der neue Verein Gelegenheit, sich kritisch von den autoritären Praktiken des kurprinzlichen "Protektorats" zu distanzieren.²²⁹ Für kurze Zeit bündelten sich in ihm daher vor allem auch politisch interessierte Kräfte und Anhänger der bürgerlich-liberalen Opposition.²³⁰ Zu ihnen zählten auch Prominente wie Kassels Bürgermeister Karl Schomburg, Kurfürstin Auguste und Menzels Freund Karl Heinrich Arnold.²³¹

Der Versuch der hessischen Künstler, ihre berechtigten Existennöte auf dem Wege der Abschottung zu sichern und sich somit gegen die einsetzende Bilderflut zu wehren, war jedoch zum Scheitern verurteilt. Schon 1841 begannen Verhandlungen über einen Zusammenschluß mit dem älteren Verein.²³² Vier Jahre später gab der *Verein zur Beförderung der bildenden Kunst* auf, "weil fast alle Künstler, welche bisher Werke zur Ausstellung hergebracht hatten, abwesend waren".²³³ Zunächst über Doppelmitgliedschaften, dann über Seitenwechsel hatte der *Kunstverein für Kurhessen* sukzessive die Mehrzahl seiner einstigen Mitglieder wieder zurückgewinnen können.

²²⁵ Bericht Kunstverein 1838, S. 29f.

²²⁶ Sie präsentierte 602 Bilder, also die dreifache Menge dessen, was die Kunstvereinsausstellung des Jahres 1835 hatte anbieten können. Vgl. Kramm [1935], S. 20 und S. 18.

²²⁷ Siehe Bericht Kunstverein 1838, S. 11 und S. 20. Kassel wurde seit 1838 immer als vorletzter Ausstellungsort vor Münster zu den "geraden Jahreszahlen" beschickt. Dazu Kramm 1935, S. 19f.

²²⁸ Ebd., S. 25f. Der eigentliche Aufruf zur Gegengründung ging von einem hessischen Künstler namens H. J. Kumpe aus. Vgl. ders., Über den Kunstverein für Kurhessen, Kassel 1838.

²²⁹ Vgl. Kramm 1935, S. 13f; Marx 1986, S. 25f. und S. 36f. Der Kurprinz hatte seinen anfänglichen Aktienanteil von fünfzig auf zwölf reduziert. Seit 1839 kaufte er keine Kunstwerke mehr an, weil er offenbar "garantiert" von den Verlosungen profitieren konnte, was wiederum die Generalversammlung erboste. 1840 erzwang Friedrich Wilhelm ein Vetorecht, das es ihm ermöglichte "unwürdige Kunstwerke" von den Jahresausstellungen ausschließen zu lassen. Vgl. dazu Marx 1985, S. 23f.

²³⁰ Vgl. Kramm [1935], S. 28.

²³¹ Vgl. Kramm [1935], S. 29f.

²³² Sie scheiterten 1842 im Wesentlichen an Rangfragen. Vgl. Kramm [1935], S. 30 und Marx 1985, S. 36. Beide beziehen sich auf Akten aus dem Kasseler Stadtarchiv. Siehe ergänzend dazu StaM, Bestand 300 C 7, Nr. 5, Bd. 1. Hieraus läßt sich entnehmen, daß der jüngere Verein eine gemeinschaftliche Neugründung und somit auch die Selbstauflösung des älteren Vereins verlangte, was wegen des Organisationsaufwands abgelehnt wurde.

²³³ Ebd. Zur Auflösung trug mit bei, daß kurz nacheinander die namhaften Unterstützer, Karl Schomburg, Kurfürstin Auguste und der geistige Wortführer Kumpe verstorben waren.

Gisold Lammel hat aus diesem Vorgang auf einen Sieg des "konservativen" Lagers der Kunstfreunde in Kassel geschlossen²³⁴ und Susanne von Falkenhausen hat diese Behauptung ungeprüft übernommen.²³⁵ Es läßt sich aber auch ganz anders sehen. Mit der zum Querulantum neigenden Präsenz der qua Protektorat und Aktienproporz im Kunstverein anwesenden Ordnungskräfte des Hofes hatte sich die bürgerliche Mehrheit schon seit längerem arrangieren müssen. Ihre Anwesenheit in den Entscheidungsgremien kann also nicht als plötzliche 'Mutation' eines "liberal orientierten Ort[s] bürgerlicher Öffentlichkeit" angesehen werden, sondern ist eher schon als ein Geburtsfehler der Institution zu werten.²³⁶ Folglich konnte sich die Situation durch die Wiedervereinigung mit dem jüngeren Kunstverein also auch nicht mehr in diese Richtung verschärfen. Es scheint eher das Gegenteil der Fall gewesen zu sein. So dokumentieren die Namen der Mitgliederverzeichnisse der 40er Jahre und die neue Zusammensetzung des *Comités* eine allmähliche Unterwanderung der überkommenen Strukturen durch 'progressive' Persönlichkeiten.²³⁷ 1844 rückte auch Menzels Freund Karl Heinrich Arnold in die Reihe der Entscheidungskräfte vor.²³⁸

Was nunmehr offenbar einhellig ad acta gelegt werden konnte, war die Schutzpolitik und "Gevatterhilfe"²³⁹ gegenüber der einheimischen Kunstproduktion. Statt dessen aber sollte man sich künftig bemühen, dem vaterländischen Appell auf eine andere Weise verstärkt Referenz zu erweisen. 1844 hatte man Christoph von Rommel, einen der führenden Landeshistoriker, zum Präsidenten des *Comités* ernannt.²⁴⁰ Rommel war bereits Vorsitzender des *Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde*²⁴¹ zudem Direktor des Staatsarchivs und der Landesbibliothek und sollte den Kunstverein künftig mit Nachdruck an seine "bürgerlich-patriotische" Aufgabe zur Förderung der Geschichtsmalerei ermahnen, die ihm nicht zuletzt durch den Beitritt zum *Cyclus* erwachsen war.

2.2. Das Vereinsbild

Der *Cyclus der kleineren Kunstvereine links der Elbe* verpflichtete seine Mitglieder, die in zwei-jährigem Turnus stattfindenden Wanderausstellungen mit einem "Vereinsbild" zu beschicken und dieses, "d.i. ein grösseres Figurenbild in historischem Charakter, wo möglich durch Bestellung bei einem bedeutendem Künstler, im Preis von mindestens 500 Thr. zu erwerben, und zur Verloosung

²³⁴ Lammel 1989, S. 70f. und ders. 1993, Menzel und seine Kreise, S. 131.

²³⁵ Vgl. Falkenhausen 1996, S. 494.

²³⁶ Ebd.: "Damals war der Kunstverein bereits von einem liberal orientierten Ort bürgerlicher Öffentlichkeit zu einer vom Hof dominierten gesellschaftlichen Institution mutiert."

²³⁷ Kramm [1935], S. 12: "Hier hatte sich auf einer gänzlich anderen Ebene eine Gemeinschaft gefunden, die im politischen Leben noch lange verweigert wurde." Das Mitgliederverzeichnis wurde anfänglich "unstandesgemäß" in alphabetischer Reihenfolge geführt.

²³⁸ Arnolds Name erscheint erstmals in Bericht Kunstverein 1846, S. 10f. Seit dem 31. 12. 1844 unterzeichnet er als Comité-Mitglied. Vgl. StaM Bestand 300 C 7 Nr. 5 Bd. 1.

²³⁹ "Protektion und Gevatterhilfe" war schon von Akademieprofessor Friedrich Müller als untaugliches Mittel der Förderung abgelehnt worden. Vgl. Marx 1985, S. 34.

²⁴⁰ Vgl. Kramm [1935], S. 21 und Bericht Kunstverein 1844. Rommel folgte in diesem Amt Akademiedirektor Konrad Bromeis (1835-1838), Oberappellationsrat Schultheis (1838-1841) und Baron Waitz von Eschen (1841-1844). Zu seiner Person vgl. Walter Lutemann, Dietrich Christoph von Rommel (1781-1859), Historiker und Direktor des Hof- und Staatsarchivs, in: Lebensbilder 6, 1958, S. 294-309.

²⁴¹ Vgl. Albert Duncker, Der Verein für hessische Geschichte und Landeskunde in den ersten fünfzig Jahren seines Bestehens 1834-1884, Kassel 1884, S.14-17.

oder sonstigen Bestimmung zu bringen".²⁴² Auf diese Weise versuchte man dem in Sachen öffentlichkeitswirksame Historienmalerei so erfolgreichen *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* nachzueifern.²⁴³

Welche Schwierigkeiten aber gerade dem Kasseler Kunstverein aus einer solchen Verpflichtung erwachsen mußten, wird aus einem Bittbrief deutlich, den Julius Eugen Ruhl im Namen des *Comités* an den Protektor, seine "Hoheit Friedrich Wilhelm von Hessen-Kassel" schickte.²⁴⁴ Er datiert vom 31. März 1839, also aus dem Jahr der Gründung des Konkurrenzvereins, in dem der ältere Verein einen empfindlichen Mitgliederschwund zu verkraften hatte.²⁴⁵ Auf exemplarische Weise offenbaren die weitschweifigen Darlegungen Ruhls das tragikomische Ausmaß des Dilemmas, in das die Kunstvereine des Vormärz mit ihren idealistischen Ansprüchen verstrickt worden waren.

Einleitend erklärte Ruhl Friedrich Wilhelm noch einmal die Sachlage. Man sei dem *Cyclus* beigetreten, um das "wahre Interesse" an der Kunst befördert zu sehen und betrachte somit gerade die "Bedingung unter welcher eben jener Anschluß erfolgte, nemlich die Befugnisse des *Comités* zur Erwerbungen eines Vereinsbildes [als] ein Unerläßliches!". Hiermit böte sich Gelegenheit sowohl im Innern als auch im Ausland etwas Wichtiges zu bewirken, nämlich "Geschmack für Besseres" zu bilden.²⁴⁶ Auswärtige Vereine hätten dies schon vorgeführt, und man wolle doch nicht länger vor den Leistungen der Nachbarstaaten zurückstehen. Allerdings müßten dazu bestimmte Voraussetzungen geschaffen werden, sonst sei das hehre Vorhaben zum Scheitern verurteilt. Im Anschluß daran formulierte er sein eigentliches Anliegen. Es betraf eine für notwendig erachtete Korrektur der Vereinssatzung. Eindringlich bat Ruhl seine Hoheit darum, "das künftig anzufertigende Vereinsbild" von der üblichen Jahresverlosung "expedieren" zu dürfen und begründete dies im einzelnen wie folgt:

"Die Gründe, welche mich hierzu bestimmen müssen, sind folgende: Weil erst mit dem festgesetzten Preis von 500 Rth. nur dann ein Gegenstand und der Ausführung nach bedeutendes Bild erworben werden kann, wenn die öffentliche Bestimmung derselben, den namhaften Meister für seine Arbeit durch Hoffnung auf Renomeé entschädigt. Weil zweitens, bei der Bestimmung für den Privatbesitz, nothwendig in der Grösse auf die Räumlichkeiten der Wohnzimmer Rücksicht genommen werden muss. Endlich, weil fast alle grösseren Entwürfe der Geschichte wie der Dichtung zu ihren Eindrücken nur selten etwas lichten, was sie zu täglicher Umgebung geeignet erscheinen läßt; mithin bei der Wahl des Gegenstands, eine äußerst erschwerende Beschränkung eintreten würde. - Bei weitem die Mehrzahl der Actionäre des Kurhessischen Kunstvereins dem Mittelstand angehörnd, dürften selbst bei solchen beeinträchtigenden Ermässigungen, noch durch den Gewinn eines Vereinsbildes in Verlegenheit gesetzt werden, und alsbald auf den Verkauf desselben denken müssen. Die damit verknüpften Umstände würden nicht unbekannt bleiben, und die Ungewißheit der Bestimmung somit für die Meister des Bildes manches demüthigende herbeiführen dessen nächste Folge sein würde, dazu keiner der Künstler ersten Ranges,

²⁴² Bericht Kunstverein 1839, S. 9. Der *Cyclus* kann als eine Art Vorläufer der 1854 aus dem Zusammenschluß deutscher Kunstvereine hervorgangenen *Verbindung für historische Kunst* betrachtet werden. Vgl. dazu Hans-Werner Schmidt, Die Förderung des Vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für Historische Kunst 1854-1933, Phil. Diss. Marburg 1985 (= Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte Bd. 1)

²⁴³ Vgl. Eberlein 1929, S. 53-60. Eine allgemeine Darstellung der Entwicklung zuletzt bei Werner Hager, Geschichte in Bildern, Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim 1989, v. a. S. 179-187.

²⁴⁴ StaM Bestand 300 C 7 Nr. 5 Bd. 1, Nr. 135.

²⁴⁵ Vgl. Marx 1985, S. 25. 1840 bilanzierte man rund 160 "Abgänge".

²⁴⁶ Ebd. Es gelte, "jener Richtung für untergeordnete Darstellungen zu begegnen, zu welcher oft selbst begabtere Talente sich durch den Geschmack der Käufer auf den Ausstellungen hingewiesen" sähen.

(ohnehin überhäuft mit Arbeit) auf die Anträge des diesseiteigen Comités einzugehen Lust zeigte. -²⁴⁷

Er hoffe somit, den Protektor von der Notwendigkeit überzeugt zu haben, dem "Vereinsbilde eine öffentliche Bestimmung" geben zu müssen.

Aus alledem läßt sich vereinfacht folgendes Kernproblem entnehmen: Um ein großes und thematisch anspruchsvolles Historienbild in Auftrag geben zu können, benötigte der Kunstverein adäquate Rahmenbedingungen. Diese konnten nicht allein auf das Problem der (Grund-) Finanzierung beschränkt bleiben. Damit es Sinn machen konnte, brauchte es angemessene Präsentationsmöglichkeiten, das heißt einen öffentlichen Raum. Und hierfür wiederum war die Unterstützung des Protektors erforderlich, um die Ruhl abschließend noch einmal alleruntertänigst ersuchte.²⁴⁸

Doch all seine schmeichelnden Worte blieben wirkungslos. Der kurfürstliche Prinzregent ignorierte die beiläufig geäußerte Bitte, das Budget der Vereinskasse zu erhöhen, und selbst die vorgeschlagene Abänderung der Statuten, die das "Vereinsbild" von der Verlosung ausgenommen und ihm und seinem Gewinner ein problematisches Schicksal erspart hätten, wurde nicht gewährt.²⁴⁹ Es blieb alles beim Alten: in Sachen "Vereinsbild" mußte ein Mehrheitsbeschluß der Generalversammlung erwirkt werden. Daraufhin sah sich das *Comité* zähneknirschend zu einem Offenbarungseid genötigt. Der *Cyclus* reagierte zwar mit einigem Verständnis, aber auch mit nachhaltigen Strafmaßnahmen. Im Jahresbericht des Kunstvereins hieß es, er wolle zwar nicht so weit gehen, den "versuchsweise für das Jahr 1840 getroffenen Anschluß" wieder aufzuheben, es sei aber "die Folge" in Kauf zu nehmen, "dass die verbundenen Vereine ihre Vereinsbilder" einstweilen nicht auf die Kasseler Ausstellung schicken würden können.²⁵⁰ Diese Sanktionen beflügelten das Engagement der "Edlen Castiliens" ganz erheblich.

Dennoch: Eine am 15. November d.J. zwecks Anfertigung des Vereinsbilds in der *Augsburger Allgemeinen* und dem *Centralblatt für die Deutschen Kunst-Vereine* erschienene Ausschreibung blieb ohne nennenswerten Erfolg. Auswärtige Künstler hatten gar nicht reagiert. Man behalf sich, indem man 1840 ein Bild des Kasseler Malers Karl Nahl, betitelt *El Cid*, als vaterländischen Beitrag zur Beförderung der Historienmalerei deklarierte, als Vereinsbild ankaufte, auf die Reise durch den *Cyclus* schickte und anschließend als "Jahresgabe" vervielfältigen ließ.²⁵¹ Eine "öffentliche Bestimmung", das heißt eine großformatige Ausführung oder Übertragung in ein Wandgemälde, blieb dem *Cid* jedoch versagt. Danach geschah vier Jahre lang nichts mehr. Erst 1845, als der Konkurrenzkampf mit den "vaterländischen" Künstlern beendet und wenige Monate nachdem die Ausstellung mit den belgischen Historienbildern Gallaits und de Bièvfes geschlossen

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd.: "Über die Art der Verwendung dieser Bilder, von Eu Hoheit Andeutungen zu empfangen, müsste dem Comité nun um so erfreulicher sein, als ihn dadurch die Absicht im Sinne Eu Hoheit zu handeln erleichtert wird."

²⁴⁹ Vor allem die Protokolle vom April 1839 geben über das Desaster Auskunft. Am 28. April mußte Ruhl als Bevollmächtigter des Kurprinzen gegen seinen eigenen Antrag die Stimme führen. Vgl. StaM Bestand 300 C 7 Nr. 5, Bd. 1, Nr. 135 und Nr. 164 und Bericht Kunstverein 1839. Dort auf S. 19 ernüchtert das Fazit: "Das Vereinsbild wird als Gewinn zur gewöhnlichen Verloosung nach der Ausstellung gegeben".

²⁵⁰ Vgl. Bericht Kunstverein 1839, S. 10f

²⁵¹ Vgl. Bericht Kunstverein 1839, S. 10; Bericht Kunstverein 1841, S. 8f; Kramm 1935, S. 20 und S. 34. Zu Carl Christian Nahl, der 1849 nach Amerika auswanderte vgl. Kat. Kassel 1991, S. 138.

worden war, erschien im Schornschen *Kunstblatt* eine neuerliche Anzeige betreffs Anfertigung des "Vereinsbilds":

"Der Kunstverein für Kurhessen beabsichtigt bis zum Anfang des Jahres 1846 ein größeres historisches Bild im Preis von 100 bis 120 Friedrichd'or zu acquirieren und fordert deshalb diejenigen Künstler, welche ein derartiges Gemälde bis zu jener Zeit zu liefern gedenken, hierdurch auf, ihre deshalbigen Anzeigen und wo möglich eine flüchtige Skizze desselben an das unterzeichnete Comité gelangen zu lassen, auch wo möglich die in Rede stehenden Bilder bis zu der diesjährigen in die Monate September und Oktober fallende Ausstellung zu vollenden.

Cassel, den 2. Februar 1845

Das Comité des Kunstvereins für Kurhessen,

Rommel, Präsident.²⁵²

Erneut aber bestätigten sich die von Ruhl geäußerten Befürchtungen. Keiner der anerkannten Historienmaler war für die Angelegenheit zu gewinnen. Selbst Menzel hatte, wie aus seinem Brief vom April des gleichen Jahres zu entnehmen, einstweilen noch Abstand davon genommen.

²⁵² *Kunstblatt* (Beilage zum Morgenblatt für gebildete Stände) Nr. 15 vom 20. Februar 1845, S. 64. Bei einem Umtauschverhältnis von 1:5 entsprach die angegebene Summe den 5-600 Talern, die vom *Cyclus* als Mindestbetrag gefordert worden waren.

III. BEWERBUNG IN KASSEL

1. Die Skizzenangelegenheit

Nachdem die erste Anfrage bezüglich des Vereinsbilds an Menzels Bedenken gescheitert war, erneuerte Arnold sein Anliegen noch einmal im Februar 1847. Menzels Antwort fiel nach dem Scheitern seiner Projekte für Magdeburg und die Marienburg weit weniger zurückhaltend und ironisch aus als jene vom April 1845. Wie schon gesagt, hoffte er darauf, sich nunmehr endlich auch als Maler großer Historienbilder profilieren zu können:

"Ist das, was sie mir von den Intentionen des dortigen Kunstvereins schreiben, noch dieselbe Angelegenheit von der sie mir schon einmal vor längerer Zeit schrieben? ich will auf ihre freundliche Aufforderung, falls ich ein Sujet finde, (was ich wohl glaube), eine Skizze machen, und sobald ich sie vollenden kann, hinschicken; gehen die dort drauf ein, gut, im andern Falle male ich sie gelegentlich für mich."²⁵³

Abermals jedoch zögerte er und ließ die Frist für die Abgabe des Entwurfs mit der Begründung verstreichen, er sei durch seinen Umzug verhindert gewesen. Als auch dieser Affront - nicht zuletzt wohl in Ermangelung konkurrenzfähiger Entwürfe anderer Künstler²⁵⁴ - ohne das erwartete Resultat blieb, gab er einer nochmaligen Bitte Arnolds nach. Am 23. April 1847 schrieb er an ihn: "Zu meiner Verwunderung erwähnen Sie noch einmal der Skizzenangelegenheit [...] so will ich, wenn mir noch 8-14 Tage Zeit gelassen werden, eine malen."²⁵⁵

Am 24. Mai schickte er das Bild nach Kassel²⁵⁶, und am 6. Juni des Jahres teilten Präsident und *Comité* auch dem "Gnädigste[m] Protektor" und Kurprinz-Mitregenten Friedrich Wilhelm mit, daß als Folge der "erlassenen Aufforderung von Entwürfen zu historischen Gemälden [...] von dem bekannten Maler Adolph Menzel zu Berlin ein Oelbild darstellend: *das Wiedersehen Gustav Adolfs von Schweden mit seiner Gemahlin im Schlosse zu Hanau vom 10. Januar 1632*" eingereicht worden sei. Man beabsichtige, die Skizze "während der Woche vom 8ten auf den 15ten d. Mts. täglich zwischen 11 und 2 Uhr" im "gewöhnlichen Locale öffentlich auszustellen".²⁵⁷

2. Gustav Adolph und Marie Eleonore vor Schloß Hanau

Die zur Bewerbung in Kassel eingereichte Ölskizze Menzels gibt eine Episode aus der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges wieder. Menzel hatte sein Sujet offenbar frei bestimmen können. In einem Begleitbrief zur Einsendung begründete er die Themenwahl zugunsten einer Darstellung des Schwedenkönigs Gustav Adolph und seiner Frau folgendermaßen:

²⁵³ Brief an Arnold vom 13. Februar 1847, in: Wolff 1914, S. 100.

²⁵⁴ Vgl. StaM, Bestand 300 C 7 Nr. 5 Bd. 1. Hier fand sich ein Brief des Kunstvereins-Comités vom 26. März 1847, in dem dem Protektor Friedrich Wilhelm I. kundgetan wurde, daß zu "Behufs Ankaufs eines historischen Bildes ausgeschriebenen Concurrenz" lediglich von "einem jungen Schweizer, Julius Sulzer, Schüler von Paul Delaroche und Horace Vernet, ein Oelgemälde, darstellend Christus auf dem Meere, eingesandt worden" sei, "welches nun [...] in dem gewöhnlichen Locale" zu Besichtigung ausgestellt werde.

²⁵⁵ Brief an Arnold, in: Wolff 1914, S. 103.

²⁵⁶ Vgl. Kat. Stargardt/Marburg 1975, 606 V, S. 257, Nr. 974. Der hier angebotene Brief muß sich ehemals in den Kasseler Kunstvereinsakten befunden haben, die von einem "Autographensammler geplündert" worden sind, wie mir freundlicherweise Herr Manfred Marx mitteilte.

²⁵⁷ StaM Bestand 300 C 7 Nr. 5 Bd. 1. Es zeichneten u. a. Rommel, Arnold, Bromeis und Klauhold,

"[...] ich hielt es für angemessen, auch einmahl, nachdem die Kunst bis jetzt fast ausschließlich gestrebt hat, den um Deutschland unsterblich Verdienten von der Heroenseite zu zeigen, die ihm nicht weniger schöne menschliche Seite zur Anschauung zu bringen [...]."²⁵⁸

Der heute in den Leipziger Kunstsammlungen befindlichen Ölskizze²⁵⁹ blieb die anvisierte Ausführung, das heißt die Übertragung in ein größeres Format, versagt. Gisold Lammel behauptete, der Kunstverein habe den Entwurf abgelehnt, weil damit "lediglich einem ausländischen Akteur auf hessischem Boden gehuldigt" worden wäre und das Bild zudem als Ausdruck einer als unpassend empfundenen protestantisch-liberalen Vormärzhistorie interpretiert worden sei.²⁶⁰

Der unbefangene Betrachter kann dies nur schwer nachvollziehen (Abb. 13 und 14). Er erkennt ein offenbar selbstvergessenes Paar, das sich, umringt von überraschten Zuschauern, heftig umarmt. Lediglich der Bildtitel, die charakteristische Physiognomie Gustav Adolfs und das historische Kostüm zeigen an, daß es sich hier um die eher ungewöhnliche Begegnung eines besonderen Paares aus der Geschichte handelt.²⁶¹

Menzel stellt eine ausgesprochen stürmische Begrüßung dar: während Marie Eleonore, durch den schweren Hermelinmantel offenbar etwas gehindert, Gustav Adolf an die Brust sinkt, verharrt der König inmitten der Bewegung, das rechte Bein noch auf der Treppe, Auge in Auge mit ihr. Die Kulisse ist einfach und wirkungsvoll konstruiert. Links erstreckt sich düster und massiv die schmucklose Eingangsfassade des Schlosses, vor dem sich die Vertrauten des Königs versammelt haben. Rechts leitet in gleicher, bräunlich-schwarzer Tonigkeit eine kahle Baumallee in die Tiefe. Die vom Geschehen abgewandte Rückenfigur eines Reiters betont die von dem angeschnittenen Schloßbau und der Baumreihe perspektivisch gebildete Tiefenachse. Die extreme Verkürzung des Gebäudes erinnert dabei an die Wirkung eines Bühnenprospekts.²⁶²

Mit der düsteren Farbigkeit, die das Geschehen im Mittelpunkt umkleidet, kontrastiert das grelle Rot des Reiseschlittens der Königin und das des roten Teppichs, der von der Schloßtreppe hinab in den schneebedeckten Vordergrund führt.²⁶³ Mit diesen beiden Versatzstücken höfischen Prunks erschöpft sich bereits das Vorhandensein festlicher Attribute eines herrschaftlichen Zeremoniells. Lediglich im Hintergrund sind mit Mühe noch einige dunkle, zerfledderte Fahnen, die aus einem Fenster des Schlosses ragen, zu erkennen. Die gleiche Zurücknahme von Zeremoniell und Etikette ist auch in den Reaktionen der Zuschauer zu beobachten. Von einigen Verbeugungen im Vorder- und Hintergrund abgesehen, zeichnen sich die übrigen Anwesenden durch ein eher unorthodoxes

²⁵⁸ Brief vom 24. Mai 1847. Vgl. Kat. Stargardt/Marburg 1975, 606 V, S. 257, Nr. 974. Nicht bei Wolff 1914.

²⁵⁹ In der Menzel-Literatur ist das Bild noch bis vor einigen Jahren nur oberflächlich betrachtet worden. Vgl. dazu u. a. Jordan 1905, S. 42; Brieger 1930, S. 42 und Heyne 1921, S. 36. Radziewsky 1982, S. 19 konstatierte lapidar, es entspreche "dem Geschichtsrepertoire der Schule, die mit Vorliebe Motive aus den Zeiten der Reformation und Religionskriege wählte." Gisold Lammel äußerte sich noch 1989, S. 70f. in gleicher Weise. Erst 1993 stellte er in seinem Buch zu Menzels "Bildregie" auf S.13-17 neue Erkenntnisse vor. Diese basieren im Wesentlichen auf Ergebnissen aus meiner Magisterarbeit, die ich wiederum 1988 auszugsweise in einem Aufsatz publiziert habe. Vgl. Dörr 1987 und dies., Adolph Menzel und der Kasseler Kunstverein, in: Hessische Heimat, 38, Kassel 1988, S. 90-98. Eine aktuelle Zusammenfassung in Kat. Berlin 1996, Nr. 37.

²⁶⁰ Lammel 1989, S. 71 und ders. 1993, Menzel und seine Kreise, S. 132.

²⁶¹ Vgl. dazu Hager 1977, S. 13.

²⁶² Vgl. Brieger 1930, S. 35 zur kompositionellen Eigenart Gallaits und Pilotys: "Kulissen und Figuren werden nach dem Schema zweier Diagonalen angeordnet".

²⁶³ Diese Farbdramaturgie findet sich mit vergleichbarem Effekt auch bei Menzels *Bon Soir Monsieur* von 1859, vgl. Kat. Hamburg 1982, S. 133.

Benehmen aus. Reichlich ungeniert beobachten so die fünf Vertrauten des Königs sein temperamentvolles Verhalten. Geradezu desinteressiert scheinen währenddessen Mägde und Pagen im rechten Bildfeld damit beschäftigt, das Reisegepäck der Königin zu ordnen.

Fassen wir kurz zusammen: Trotz des historischen Umfelds, in welchem die Begegnung Gustav Adolfs mit seiner Frau interpretiert werden muß, bleibt festzustellen, daß Menzel hier lediglich eine weltgeschichtliche Marginalie zum Thema seines Historienbilds gewählt hat. In diesem Sinne handelt es sich nicht um ein heroisches, sinnstiftendes Historienbild, bei dem die Figur Gustav Adolfs verklärend und idealisierend hervorgehoben wird, sondern um das von Vischer favorisierte "historische Genre", bei welchem historische Persönlichkeiten in allgemein verständlichen Situationen menschlich-anrührend präsentiert werden sollten.²⁶⁴

Dennoch ist es ungewöhnlich, daß Menzel aus seinem Stoff-Sortiment binnen weniger Tage ausgerechnet das Sujet der Begegnung eines hochstehenden Herrscherpaares ausgewählt hatte. Es ergibt sich also die Frage, was ihn zu der Entscheidung, für die Bewerbung in Kassel gerade dieses "Sittengeschichtsbild" einzureichen, veranlaßt haben konnte. Worin manifestiert sich der "sinnbildliche und tendenziöse Charakter"²⁶⁵ dieses angeblich so typischen Vormärz-Bildes und was kennzeichnet seinen "fruchtbaren Moment"²⁶⁶ ?

Widmen wir uns zunächst der historischen Überlieferung. Wiederholt schon wurde darauf hingewiesen, daß Menzels besonderes Vermögen als Historienmaler auf sein akribisches Quellenstudium zurückzuführen ist. Dies dürfen wir auch bei der angeblich flüchtigen Skizze²⁶⁷ voraussetzen, zumal Menzel sich den "Gustav-Adolf-Stoff" schon für seinen Entwurf zu den Magdeburger Glasfenstern erarbeitet hatte.²⁶⁸ Seit 1832, dem dreihundertjährigen Todestag des "großen Schweden", kursierten verschiedene, zum Teil sehr ausführliche Lebensbeschreibungen, in denen auch von der eigentümlichen Ehe Gustav Adolfs berichtet wurde. Besonders die populäre Biographie des schwedischen Historikers Fryxell, die 1842 ins Deutsche übersetzt worden war, dürfte Menzel inspiriert haben. Fryxell gab davon Kenntnis, daß Marie Eleonore Gustav Adolf selbst im "deutschen Felde" nicht allein zu lassen vermochte und ihm dort mehrfach Besuche abstattete.²⁶⁹

Wie Menzel mit seinem Bild suggeriert, - der Kontrast von Schneeweiß mit dem auffälligen Blutrot von Schlitten und ausgerolltem Teppich und der düstere Horizont sind deutlich als dramaturgische Verweise daraufhin zu interpretieren - stand die letzte Begegnung des Königspaares bereits unter dem Schatten drohenden Unheils. Nur wenige Tage später starb Gustav Adolf an den Folgen der in der Schlacht bei Lützen erlittenen Verwundungen.

Unter diesen bekannten Vorzeichen mutet also die spontan bezeugte Zuneigung des so tragisch nobilitierten Paares - wie Jordan bemerkte: "kein Hofzeremoniell, sondern das Wiedersehen eines liebenden Paares nach langer und banger Trennung"²⁷⁰ - um so anrührender und vorbildhafter an. Doch an wen sollte sich ein solches Vorbild richten? Bevor diese Frage zu beantworten ist, muß

²⁶⁴ Vgl. Zangs 1992, S. 156f.

²⁶⁵ Radziewsky 1982, S. 19.

²⁶⁶ Vgl. Brieger 1930, S. 42.

²⁶⁷ Zur Skizzenproblematik vgl. Meyerheim 1906, S. 18. Jordan und Tschudi ordneten das Bild unter die "fertigen" Gemälde ein. Vgl. ferner Zangs 1992, S. 71, Anm.4.

²⁶⁸ Vgl. Vossberg 1964, S. 35.

²⁶⁹ And. Fryxell, Leben Gustav II. Adolfs, König von Schweden, 2 Bde. Aus dem Schwedischen nach der zweiten Auflage übersetzt und mit den nötigen Anmerkungen versehen von T. Homberg, Leipzig 1842.

²⁷⁰ Jordan 1905, S. 42.

auf ein historisches Problem verwiesen werden. Fryxell berichtete zwar davon, daß Gustav Adolf Marie Eleonore *bei* Hanau entgegengeritten sei, woraufhin sie sich ihm mit den Worten "jetzt" sei "endlich der große Gustav Adolf gefangen!" an die Brust geworfen und ihn umschlossen habe und scheint somit, in Übereinstimmung mit Menzels Bild, der gesuchte Textzeuge zu sein; die weiteren Details widersprechen jedoch den aus Menzels Entwurf entnommenen Besonderheiten.²⁷¹ Fryxell erwähnte lediglich, daß die Gesellschaft anschließend nach Frankfurt gezogen sei, wo "mehrere Tage in Freuden und Festlichkeiten zugebracht wurden"; von einem Aufenthalt im Hanauer Schloß war jedoch nicht die Rede. Im übrigen fand die von der Geschichtsschreibung überlieferte letzte Begegnung Gustav Adolfs und seiner Frau nicht im Zusammenhang mit der protestantisch-schwedischen Befreiung Hanaus, sondern in Erfurt statt.²⁷²

Diese Details könnte man als Ausdruck künstlerischer Freiheiten interpretieren, wenn sie von Menzel nicht ausdrücklich im Bildtitel als historische Fakten akzentuiert worden wären. Er mußte damit rechnen, daß man seinen "Entwurf" besonders im Hinblick auf den "historischen Charakter" des dargestellten Inhalts genauestens prüfen würde. Zudem hatte er einen Ruf zu verteidigen, den er sich über die Authentizität der Kugler-Illustrationen erworben hatte. Seine scheinbaren Nachlässigkeiten waren dazu angetan, die Entrüstung des Kunstvereinspräsidenten Christoph von Rommel auf sich zu ziehen, dessen mehrbändige *Geschichte von Hessen* als eine Inkunabel positivistischer Geschichtsschreibung bekannt geworden ist.²⁷³ Erstaunlicherweise aber traf das genaue Gegenteil ein: Menzel bestand seine Prüfung.

2.1. Kurhessische Sittengeschichte? Ein tendenziöser Deutungsversuch

Gustav Adolfs und Marie Eleonores Umarmung bildet in Menzels Oeuvre eine große Ausnahme. Ungezügelter Emotionalität, zumal zwischen Mann und Frau, Paardarstellungen und alles 'Geschlechtliche' lagen ihm aus verschiedenen Gründen fern, die bereits häufig Thema psychologischer Deutungsversuche gewesen sind und an dieser Stelle nicht ausgebreitet werden müssen. Irritierend an seinem Ehepaarbildnis ist die Tatsache, daß es zugleich Herrscherporträt ist. Skandale am Hofe und Obsessionen politisch relevanter Persönlichkeiten waren und sind Gegenstand eines von bürgerlichen Moralbegriffen geprägten öffentlichen Interesses; dies bedingt ihren propagandistischen Nutzen. Dem Wahrheitsgehalt der nach Berlin übermittelten Gesandtenberichte über die Entgleisungen der hessischen Kurfürsten, welche in die preußische Historiographie Heinrich Treitschkes und seiner Nachfolger eingeflossen sind, mag daher mit Vorsicht begegnet werden.²⁷⁴ Gleichwohl spiegeln sie einen Kenntnisstand wider, den wir auch bei Adolf Menzel voraussetzen dürfen:

²⁷¹ Fryxell 1842, S. 122.

²⁷² Vgl. Fryxell 1842, S. 197f. Im Moment tiefster Rührung habe der König dann seinen Abschied genommen, er "riß er sich aus ihren Armen los, warf sich aufs Pferd und eilte den abziehenden Truppen nach." Eine seltene Erwähnung schließlich bei E.G. Geijer, *Geschichte Schwedens*, Hamburg 1836 (= *Geschichte der europäischen Staaten*, hg. von A.H.L. Heeren und F.A. Ukzert, Bd. 3), S. 220. Dort heißt es, die letzte Begegnung zwischen beiden habe in Naumburg stattgefunden.

²⁷³ Christoph von Rommel, *Geschichte von Hessen, Marburg und Kassel*, 1820-1858. In seinen Ausführungen zu König Gustav Adolf erwähnt Rommel Hanau lediglich im Zusammenhang mit der aufgezwungenen kaiserlichen Besatzung vom Juni 1830 und in Verbindung mit der Befreiung von den kaiserlichen Truppen durch den schwedischen Obristen Haubold am 24. Oktober 1632. Ebd., Bd. 8, 1843, S. 84 und S. 164. Als letzten Aufenthaltsort Gustav Adolfs nennt Rommel Naumburg an der Saale, ebd. S. 209f.

²⁷⁴ Vgl. dazu Bähr 1895, S. 10 und Seier 1986, S. 433 und 452.

"Wodurch Kassel von sich reden machte, das glich eher der Despotie, der Willkür im Umgang mit dem Recht und den Untertanen. Dazu ein Lebensstil, der die Bürgermoral empörte. Maitressengeschichten, Giftmordgerüchte - alles anstößiger und unverhüllter als damals üblich an deutschen Höfen."²⁷⁵

Im Zusammenhang mit diesem Gerede war die Erwähnung des Schlosses Hanau als Ort vertraulicher Begegnung nicht ohne Brisanz. Dort nämlich, genauer auf Schloß Philippsruhe bei Hanau, hatte 1831 Kurfürst Wilhelm II. mit seiner Geliebten und ihren gemeinsamen Kindern Zuflucht genommen. Die Mesalliance des Kurfürsten, in der manche Historiker gar den alten, von Philipp dem Großmütigen ererbten "Fehler des Hauses Brabant"²⁷⁶ auflodern sahen, war politisch folgenreich. Wenn sie besonders in Berlin mit Befremden registriert wurde, so deshalb, weil sich Wilhelm II. mit einer brandenburgischen Prinzessin und Schwester des preußischen Königs, Friedrich Wilhelm II., nunmehr Kurfürstin Auguste - "tugendhaft, gelehrt und Künstlerin, aber stolz und kalt"²⁷⁷ - verheiratet hatte. Bereits kurz nach seinem Amtsantritt ließ der Kurfürst sie vom Hof entfernen und ihr das Schloßchen Schönfeld als Privatresidenz zuweisen.²⁷⁸

Statt ihrer nahm nunmehr seine Mätresse, die zur Gräfin Reichenbach erhobene Emilie Örtzlöpp, Einfluß auf die Regierungsgeschäfte:

"Der sich weder durch Bildung noch Willenskraft noch Klugheit auszeichnende W. wurde von dem dämonischen Weib [der Gräfin Reichenbach, CD] vollkommen gelenkt. Seine geistige Verfassung, insbesondere sein Jähzorn ließen ihn in einem derartigen Lichte erscheinen, daß ihn Stein bereits 1822 als halb wahnsinnig bezeichnen konnte."²⁷⁹

Nicht etwa die fehlende Diskretion hatte die sogenannte "Reichenbach-Affäre" zu einem wirklichen Staatsakt werden lassen. Schwerwiegende Folgen aber zeitigte das die gesamte Regierungszeit Wilhelms II. währende Bemühen, die Gräfin Reichenbach mit dem Status der Legitimität zu versehen, wozu ihm alle Mittel der Politik tauglich schienen. Um Kurfürstin Auguste aber sammelte sich der sogenannte "Schönfelder Kreis" aus Gelehrten, Künstlern und liberalen Politikern; ein Potential oppositioneller Kräfte, das wohl nicht zu Unrecht das Mißtrauen des Kurfürsten erregte.²⁸⁰

So verfestigte sich die Tendenz, wesentliche, auch soziale und ökonomische Mißstände im Kurfürstentum als mittelbare Folge der "Mätressenwirtschaft" zu interpretieren.²⁸¹ Noch Petersdorff

²⁷⁵ Seier 1983, S. 163.

²⁷⁶ H. von Petersdorff in ADB, S. 71.

²⁷⁷ Malwida von Meysenbug, Memoiren einer Idealistin, 3 Bde., Berlin 1882, hier Bd. 1, S. 19.

²⁷⁸ Vgl. Heidelberg 1957, S. 229.

²⁷⁹ Petersdorff in ADB, S. 76.

²⁸⁰ Zur politischen Opposition Kasseler Künstler zwischen 1830 und 1866 vgl. Homburg 1975/76, hier bes. S. 552f. Auguste wußte als Schwester Friedrich Wilhelms II. ihre familiären Verbindungen nach Berlin zur Vereitelung der politischen Pläne Wilhelms auszunutzen. Vgl. Joachim Kühn, Kurhessischer Bilderbogen. Studien und Porträts zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Berlin 1924, S. 115 und 117. Über die Verquickungen mit dem preußischen Hof avancierte die Affäre des Kurfürsten und der als "kurhessischer Familienzwist" in die Geschichte eingegangene Streit zur "wichtigste[n] Frage, die den Kurstaat zur Biedermeierzeit" beschäftigen sollte. Vgl. ebd. S. 150: "Ihr Auf und Ab [wurden] teils mit Achselzucken, teils mit Empörung, immer aber mit größter Aufmerksamkeit beobachtet, und so haben auch die in Kassel beglaubigten fremden Gesandten nicht aufgehört, ihre Höfe über jede Phase der Angelegenheit auf dem Laufenden zu halten."

Da Wilhelm II., um die Reichsfürstenwürde für seine Geliebte zu erringen, einen besonders intensiven und langwierigen Kontakt mit Metternich als Vertreter Österreichs aufgenommen hatte, wurden die Beziehungen Kurhessens zu Preußen durch mehr als nur moralische Probleme nachhaltig überschattet. Kurhessen avancierte auf diese Weise zu einem Spielball in den politischen Auseinandersetzungen zwischen Preußen und Österreich.

sah in der Reichenbach die Hauptverantwortliche für die Verweigerungshaltung des Kurfürsten gegenüber der preußischen Zollpolitik: "Die Folge waren die schlimmsten Mißstände im ganzen Lande. Der Verkehr litt entsetzlich. Nur zu oft vernahm man von Zusammenrottungen des hungernden Volkes an den verschiedensten Orten."²⁸²

Selbst der Giftmischerei hielt man die Gräfin für fähig. Als ein Diener des Kurprinzen Friedrich Wilhelm während eines Maskenballes und nach dem Genuß vergifteten Weines starb, schloß man auf ein mißglücktes Attentat, mit dem der einzige legitime Nachfolger des Kurfürsten beseitigt werden sollte. Zur Entfremdung zwischen Vater und Sohn trug schließlich bei, daß Wilhelm II. den Kurprinzen verdächtigte, an der sogenannten "Drohbriefaffäre" beteiligt gewesen zu sein und einer "antikurfürstlichen Fronde" anzugehören. Zu dieser Fronde rechnete man ebenso den militärischen Erzieher des Prinzen, Josef Maria von Radowitz²⁸³, dem auch sonst eine Schlüsselposition im Familienkonflikt zugebilligt werden muß.²⁸⁴

Zu guter Letzt aber gab gerade die Bürgerschaft der Mätresse die Schuld daran, daß der Kurfürst Kassel verlassen hatte und die glanzvolle Residenzstadt in unangemessener Bescheidenheit verharren mußte.²⁸⁵ Was man ihr in besonderem Maße verübelte, war die Tatsache, daß ihr entscheidender Auftritt und der auslösende Moment im Jubel über die Erteilung der Januarverfassung geschehen war. Ein zeitgenössischer Beobachter schilderte den Skandal wie folgt:

"Der Versöhnung mit dem Lande schien eine Aussöhnung der fürstlichen Familie folgen zu sollen. Auf offenem Balcone vor versammeltem Volke umarmte am folgenden Abend der Kurfürst seine Gemahlin, die auf seine Einladung nach Kassel zurückgekehrt war. Aber in derselben Nacht erschien auch das dämonische Weib, die Gräfin Reichenbach, wieder und Wilhelm sah sie in Wilhelmshöhe. Der Regent hatte das Opfer des Verzichtes auf die unbeschränkte Gewalt zu bringen vermocht, das Opfer der Leidenschaft überstieg des Mannes Kraft. Doctrinäre wehrten zwar der Einmischung in Privatverhältnisse, aber der verletzte sittliche und politische Instinct des Volkes ließ sich nicht beschwichtigen, die Gräfin entfloh, Schlimmeres bei längerem Verweilen befürchtend. Sobald das mit einigem Anstande geschehen konnte, folgte ihr der liebende Freund und lebte mit ihr im äußersten Winkel des Landes, einem kleinen Badeorte bei Hanau.

Dadurch gerieten die Staatsgeschäfte in's Stocken. Mehrfache Deputationen suchten ihn zur Rückkehr zu bewegen, beharrlich lehnte er es ab und entschloß sich endlich, lieber dem Glanze der Macht, als einem psychologisch höchst merkwürdigen Verhältnisse zu entsagen. Er nahm am 30. September 1831 seinen Sohn, den Kurprinzen, zum Mitregenten an und übertrug ihm die alleinige Ausübung der Regierungsgeschäfte."²⁸⁶

Vgl. Kühn 1924, S. 150 und Petersdorff in ADB über den Schlaganfall des Kurfürsten infolge der gescheiterten Mission.

²⁸² Petersdorff in ADB, S. 77f.

²⁸³ Vgl. Oelsner in ADB.

²⁸⁴ Vgl. Philipp Losch, *Der letzte deutsche Kurfürst*, Marburg 1937, S. 23. Er zitiert aus den Memoiren des Generals Radowitz: "Der Prinz wandte sich mir mit einem Vertrauen zu, daß ebenso unbegrenzt wie wirklich rührend war. Ich sei der einzige, dem er wahrhaft und durchaus vertraue; ich solle ihm in der schwierigen Lage mit Rat und That zur Seite stehen." Ebd., S. 25: Radowitz "war eine der wenigen hoffähigen Personen in Kassel, die der Reichenbach auch nicht die geringsten Konzessionen machten und sie einfach ignorierten." Vgl. auch ders., *Geschichte des Kurfürstentums Hessen 1803-1866*, Marburg 1922, S. 138, S. 183, S. 197. Zur heftigen Abneigung Wilhelm II. gegen Radowitz vgl. Kühn 1924, S. 178. Zu Radowitz' Verbindung mit dem "Schönfelder Kreis", vgl. Heidelberg 1957, S. 230.

²⁸⁵ Vgl. Demandt 1972, S. 551 und Philipp Losch, *Geschichte des Kurfürstentums Hessen 1803-1866*, Marburg 1922, bes. S. 140 und S. 165-170.

²⁸⁶ *Drei Lebensläufe in absteigender Linie von Hippel dem Jüngeren*, Hamburg 1860, S. 25f. Vgl. dazu auch Demandt 1972, S. 551; Heidelberg 1957, S. 240 und Losch 1922.

Hinter dem Pseudonym²⁸⁷ des hier zitierten Autors verbarg sich eine persona grata der kurhessischen Staatsverwaltung. Es handelt sich um den Juristen Alfred Klauhold, der 1848 zum Sekretär des Finanzministeriums und etwas später als Staatsanwalt nach Rotenburg/Fulda berufen wurde, ehe er sich 1851 aus politischen Gründen genötigt sah, das Land zu verlassen.²⁸⁸ Menzel muß ihn persönlich gekannt haben, da er ihn mehrfach in seinen das Kasseler "Vereinsbild" betreffenden Briefen erwähnt. Alfred Klauhold zeichnete 1847 als Mitglied des Kunstverein-Comités.²⁸⁹ Es mag also sein, daß Menzel durch ihn mit den Interna der Kasseler Hofgeschichten bekannt gemacht worden war. Aber auch eine andere Informationsquelle kommt in Betracht. Über reiches Detailwissen verfügte ebenfalls der schon als kurprinzlicher Erzieher erwähnte Joseph Maria von Radowitz, der in Berlin zum Freundeskreis Arnolds und damit auch zu Menzels Bekannten zählte. Menzel erwähnt ihn in einem Brief, der kurz nach Arnolds Abreise aus Berlin geschrieben wurde:

"Neulich war ich bei Radowitz [...], ich habe einen trefflichen Mann in ihm gefunden, aber ich habe mir fest vorgenommen die Zweifel und Besorgnisse, die aus seinen Gesprächen mit mir hervorgingen zu zerstreuen. Er läßt sie tausendmal herzlich grüßen"²⁹⁰

Noch im September 1845, im gleichen Jahr also, in dem ihn die Kasseler Anfrage erreicht hatte, berichtete Menzel erneut an Arnold: "Radowitz ist General, Sie wissen's doch?"²⁹¹

General Radowitz war über seine Verbannung und die Zerschlagung der "Fronde" hinaus zunächst dem Kurprinzen verbunden geblieben.²⁹² Daran hatte sich erst etwas ändern können, nachdem auch dieser sich in eine morganatische Verbindung verstrickt hatte. Was Radowitz später in seinen Memoiren als "gewissenlose Handlung" seines Zöglings brandmarken sollte²⁹³, war folgendes: Kurprinz Friedrich Wilhelm hatte sich in eine verheiratete Bürgerliche - Gertrude Lehmann - verliebt und ihren Gatten gegen Zahlung einer Abstandssumme dazu veranlaßt, sich von ihr zu trennen. Aus Gertrude Lehmann wurde wenig später die dem Kurprinzen angetraute Gräfin Schaumburg.

Erneut war es mehr als nur moralische Entrüstung, die Radowitz und viele andere Staatsbeamte erboste. Die Ehe belastete einmal mehr die schwierigen diplomatischen Beziehungen des Kurfürstentums und zeitigte Auswirkungen auf die Innenpolitik.²⁹⁴ Die daraus erwachsene

²⁸⁷ Als das ältere Vorbild scheint hier Theodor Gottlieb von Hippel gemeint, von dem 1778-81 der Roman *Lebensläufe nach aufsteigender Linie* erschienen war.

²⁸⁸ Beiläufige Erwähnungen seiner Person bei Rusche 1921, S. 45. Ferner bei Eckart G. Franz, *Vormärz und Revolution in den kurhessischen Landen am "Werra-Strom"*, in: Festschrift für K.A. Eckardt, hg. von Otto Pest, Marburg 1961 (= Beiträge zur Geschichte der Werralandchaft und ihrer Nachbargebiete, Heft 12), S. 245-285, hier S. 279 und Speitkamp 1986, S. 3, Anm. 24. Ergänzend dazu kann auf die Personalakte Klauholds im Staatsarchiv Marburg hingewiesen werden. Siehe StaM, Bestand 250, Nr. 922.

²⁸⁹ Klauholds Name erscheint erstmals - wie der Arnolds - in: Bericht Kunstverein 1846, S. 10f. Auch hierdurch wird bestätigt, daß der Kasseler Kunstverein nach der Auflösung des Konkurrenzvereins nicht - wie von Lammel und Falkenhausen behauptet - "konservativ", sondern eher progressiv-liberal beeinflusst wurde.

²⁹⁰ Brief vom 18. Januar 1836, in: Wolff 1914, S. 2. Die Graphiksammlung des Joseph von Radowitz, die Menzel wahrscheinlich kannte, ging 1856 in das Berliner Kupferstichkabinett über. Vgl. Elfried Bock, *Verzeichnis der Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts*, Deutsche Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, Berlin 1921.

²⁹¹ Brief vom 12. September 1845, in: Wolff 1914, S. 88.

²⁹² In Berlin übernahm er die militärische Erziehung des Prinzen Albrecht und wurde Chef des Generalstabs der Artillerie. 1848 avancierte er zum Wortführer der äußersten Rechten im Frankfurter Paulskirchen-Parlament. Verbittert zog er sich 1850 aus dem politischen Leben zurück und beschäftigte sich fortan mit Beiträgen zur Kunstgeschichte (sic!). Vgl. Liliencron, in: ADB.

²⁹³ Vgl. Radowitz, Memoiren, S. 200f.

²⁹⁴ Vgl. Seier 1986, S. 455f.

Notwendigkeit, sich in der Hofhaltung erneut stark einschränken zu müssen, verstand man noch als eines der kleineren Übel.²⁹⁵ Im "kurhessischen Familienzweist" sah man die Ursache für die Boykothhaltung des Prinzregenten gegenüber den Errungenschaften der Verfassung, für die Vernachlässigung dringlicher Investitionen und somit den Hauptgrund für die allgemeine Finanzmisere im Kurfürstentum.²⁹⁶ Der Skandal einte und stärkte einmal mehr die Reihen der liberalen Opposition.²⁹⁷

Kurzum: Auch ohne den im Bildtitel verankerten Hinweis auf Hanau, die Residenz des Kurfürsten und der Gräfin Reichenbach, hatte sich Menzel damit sicher sein können, mit seinem Entwurf in Kassel einige Aufmerksamkeit zu erregen.²⁹⁸ Dazu genügte das Rahmenthema²⁹⁹, die herzliche Begegnung eines hochstehenden Herrscherpaares, dem das historische Umfeld - die protestantische Befreiung der Stadt Hanau und die Schlacht bei Lützen - zusätzliche Dramatik und politische Relevanz zuteil werden ließ.³⁰⁰ Die inhaltliche Aussage dieses "Sittengeschichtsbildes" blieb dabei ambivalent.

Die Darstellung einer scheinbar problemlosen³⁰¹, formal und dynastisch unangreifbaren Beziehung eines "großen Königs" konnte allen Beteiligten unverdächtig erscheinen. Auch den vermeintlich Hauptbetroffenen, dem Kurfürsten wie seinem Sohn und deren Günstlingen, waren Identifikationsmuster an die Hand gegeben, da Menzel allein das Thema naturrechtlicher Grundlagen der Ehe angeschlagen hatte.³⁰²

Menzels Skizze erlaubte also verschiedene Lesarten und konzidierte damit die disparaten Erwartungshaltungen des Kasseler Zielpublikums. Seinen Auftraggebern signalisierte er auf diese Weise sein Verständnis für die prekären Abhängigkeitsverhältnisse im Kurstaat.

3. Auftragsvergabe - Der Contract des Zeichners

Nachdem die *Gustav-Adolf*-Skizze zwei Wochen lang erfolgreich in Kassel ausgestellt worden war, sah sich das *Comité* veranlaßt, Menzel schnellstmöglich eine positive Nachricht zukommen zu lassen. Wie aus einem Brief Menzels hervorgeht, statteten ihm hierzu zwei Mitglieder des

²⁹⁵ Vgl. Losch 1922, S. 135 und Demandt 1972, S. 555.

²⁹⁶ Die Verfassungsstreitigkeiten durchzogen die 35jährige Regierungszeit Friedrich Wilhelms. Vgl. Wippermann in ADB, S. 528-535: "Stets verschmähte er alle Mittel, sich beliebt zu machen". In ähnlicher Weise auch Otto Gerlandt, 1810-1860, Zwei Menschenalter kurhessischer Geschichte, Kassel 1892, S. 15.

²⁹⁷ Er führte den Bruch mit Kurfürstin Auguste und somit eine Wiederbelebung des "Schönfelder Kreises" herbei. Die Auseinandersetzung nahm ihren Höhepunkt in der sogenannten "Garde-du-Corps-Nacht". Vgl. Heidelberg 1957, S. 222f.

²⁹⁸ Dabei mögen auch bestimmte Erfahrungen im Zusammenhang mit den Kugler-Illustrationen eine Rolle gespielt haben. Kugler hatte aus Rücksicht auf den "volkstümlichen Zweck" zwei "verfängliche Szenen aus Friedrichs Jugend" in seinem Text "abgekürzt" und dabei u. a. die Zeichnung zu *Kronprinz Friedrich folgt der Gräfin Orczelska aus dem Ballsaal* zensiert. Vgl. Zangs 1992, S. 56f.

²⁹⁹ Vgl. Jan Bialostocki, Die Rahmenthemen und die archetypischen Bilder, in: ders., Stil und Ikonographie, Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966, S. 111-126.

³⁰⁰ Ein Hinweis auf die Motivgeschichte bietet sich an; bspw. *Hektors Abschied von Andromache*. Die notwendige Enthaltsamkeit eines Helden und/oder Feldherrn vor der entscheidenden Schlacht ist ein alter Topos.

³⁰¹ Die Entmündigung Marie Eleonores durch Gustav Adolf ist nur ein Indiz für eine im Gegenteil sehr problematische Beziehung, die auch von seinen Biographen nicht verschwiegen wurde.

³⁰² Mehr noch als sein Vater betrachtete Friedrich Wilhelm seine Verbindung als eine "Gewissensehe" und sah sich veranlaßt, "galante Verhältnisse" seiner "sittenlose[n] Standesgenossen" scharf zu verurteilen. Vgl. Losch 1922, S. 128. Gräfin Reichenbach war im übrigen bereits am 12. Februar 1843 gestorben, woraufhin sich Wilhelm II. schon am 28. August d. J. noch einmal mit der jungen Karoline von Berlepsch verheiratet hatte. Die Kasseler Stadträte hatten sich "zu einem tiefempfundenen Kondolenzschreiben aufgeschwungen und damit den leicht gerührten Kurfürsten endlich wieder versöhnt". Ebd., S. 226.

Kunstvereinsvorstands, nämlich Rommel und Klauhold, einen persönlichen Besuch in Berlin ab. Sie überraschten ihn mit der Bitte um eine gravierende Modifikation ihres Auftrags. Das *Comité* gab sich nicht länger mit der Aussicht auf ein Historienbild in "4 Fuß Breite und etwa 3 Fuß Höhe" zufrieden, wie es Menzel als ihm maximal mögliches Format definiert hatte, sondern verlangte nach mehr: Statt einer vergrößerten Umsetzung seiner Skizze in Öl sollte Menzel noch bis zum Jahresende 1847 eine monumentale Zeichnung von 3,2 m Höhe und 5,3 m Breite ausführen, für die ihm zudem ein völlig neues Sujet vorgeschrieben wurde. Man wünschte sich, ein Ereignis aus der hessischen Dynastiegeschichte des 13. Jahrhunderts illustriert zu sehen. Aus der leidigen Verpflichtung für das "Vereinsbild" war die Idee für den sogenannten *Kasseler Karton* geboren worden. Über diesen veränderten Sachstand informierte Menzel seinen Freund Arnold am 1. Juli 1847 wie folgt:

"Daß meine Skizze Ihren Beifall gefunden, hat mich sehr gefreut, nur haben Sie und wie ich aus ihrem damaligen Briefe und Herrn v. Rommels mündlicher Aeüßerung ersehen, auch die Andern an das Ding den Maaßstab eines fertigen Bildes gelegt, derweile ich schon im Begleitbriefe sagte, daß Manches **nur unter Vorbehalt** stehen gelassen ist. Es ist noch keine einzige Naturstudie darauf. Die Herren wünschen nun wie Sie doch wissen noch bis zur nächsten Ausstellung mit Bezug auf ihr dortiges Regierungsjubiläum einen Carton gezeichnet. Ich habe an Herrn Klauhold gestern einen ungefähren Anschlag abgehen lassen. Die Zeit ist wohl etwas kurz, indeß wenn nur die Entscheidung bald genug an mich gelangte, so würde ich mich dann doch mit meinen andern Arbeiten so stellen, daß ichs durchsetzen könnte, ihn zu der Zeit fertig zu haben."³⁰³

Der hier erwähnte, bisher unpublizierte Brief an Alfred Klauhold enthält aufschlußreiche Informationen über die Hintergründe der Auftragserteilung. Das Schreiben benennt sowohl das künstlerische Vorbild, dem man mittels *Kasseler Karton* nachzueifern trachtete, als auch die konkreten Honorarforderungen Menzels:

"Hochgeehrter Herr!

ich kann vermuthen, wie meine bis jetzt verzögerte Antwort auf Ihre freundliche Anfrage Ihnen verwunderlich gewesen sein mag. Ein vorläufiges Durchlesen der Geschichte, so wie die nöthige Ueberlegung sonstiger Erfordernisse möge den Mehrverlauf von Zeit bei Ihnen motiviren.

Also gleich zur Sache. Ein Carton in der, wie ich auch mündlich zu Ihnen äußerte, vorläufig angenommenen Größe von 10-11 Fuss Höhe und etwa 15-16 F. Breite, und wie es sich von selbst versteht, in derjenigen Ausführung, daß er geeignet ist, bei einer später wenigstens möglichen Malerei den Zweck als Carton auch zu erfüllen (also ähnlich dem Kaulbachschen den wir zusammen sahen) wird in einer so figurenreichen Composition ungefähr in den Costen auf 7-800 rh. zu stehen kommen.

Wollen Sie nun von Dieser Veranschlagung jenen anderen darbei interessierten Herren insbesondere Herrn etc.: v. Rommel gefällige Mitteilung machen, und mir nachmals über deren Entschluß Nachricht zugehen lassen.

Unter Versicherung herzlichster Hochachtung

Der Ihrige Menzel. Ritter-Straße No.43"³⁰⁴

³⁰³ Brief an Arnold vom 1. Juli 1847, in: Wolff 1914, S. 105. Der Brief wurde unlängst in Kat. Stargardt/Berlin 1995, 659, Nr. 588 angeboten. Vgl. Kat. Berlin 1996, S. 120f.

³⁰⁴ Dieser Brief, der irgendwann aus den Archivalien des Kasseler Kunstvereins entnommen worden sein muß, fand sich erstaunlicherweise im fernen Kalifornien wieder. Er trägt den Eingangsvermerk: "Zu den Akten mit Beziehung auf das Schreiben vom 6./7. 47". Vgl. Kat. Stargardt/Marburg 1988, 641 III, S. 641, Nr.

Am 23. Juli war man sich offenbar weitgehend einig geworden.³⁰⁵ Menzel schickte den unterzeichneten "Contract" an seine Auftraggeber zurück und erklärte sich im beigefügten Brief damit einverstanden, zwecks Ausführung des Werks in ein Atelier nach Kassel umzuziehen.³⁰⁶ Lediglich noch in einem Punkt verlangte er nach einer Abänderung des Vertrags. Er betraf die Regelung der Reproduktionsrechte. Menzel bat darum, den Passus "oder ein etwaiger späterer Erwerber" zu streichen.³⁰⁷

690. Für den entsprechenden Hinweis auf das vom *Getty-Center for the History of Art and the Humanities* erworbene Schriftstück danke ich meinem Doktorvater, Prof. Dr. Wolfgang Kemp.

³⁰⁵ Über die später tatsächlich gezahlte Summe ist nur schwer Klarheit zu gewinnen. Carl Arnold 1905, S. 4 behauptet, der Preis sei mit "800 Thalern" festgesetzt worden. Kaiser 1978, S. 12 nennt "800,- + 400,- Thaler", ohne näheres über seine Quellen verlauten zu lassen. Zum Vergleich: Eduard Magnus erhielt im Durchschnitt für ein in Öl ausgeführtes Brustbild 40 Friederichsdor, also rund 225 Reichsthaler. Vgl. Gläser 1963, S. 23.

³⁰⁶ Brief vom 23. Juli 1847, in: Wolff 1914, S. 106f.

³⁰⁷ Ebd.: "Daß der Kunstverein das Recht der Vervielfältigung miterwirbt versteht sich von selbst, indeß gegen dessen Ausdehnung auf jeden einstigen Erwerber muß ich aus mehr als einer Ursache protestieren. Erstens ist auf diesen Fall gar keine Garantie möglich für Einsicht, Bildung, Geschmack des etwaigen Besten, welchem irgend einmal die Nachbildung, Vervielfältigung, Publication zu bewirken belieben könnte. Eine (mindestens) Möglichkeit, die mir natürlich nichts weniger als gleichgültig ist. Wogegen bei einem Kunstverein solche Sicherheit schon in der Tendenz seines Daseins gegeben ist. Ferner wenn gar der Zufall nochmals das Bild einen Kunsthändler gewinnen oder vom Gewinner verkaufen läßt, so fällt demselben damit zugleich das Verlagsrecht zu [...] und ich hätte [...] eine Tantième verloren. ich rechne daher mit Gewißheit auf ein freundliches Wilfahren meines Wunsches." Dieser scheint respektiert worden zu sein. Lediglich die Gustav-Adolf-Skizze wurde später lithographisch reproduziert (Abb. 14).

IV. DER KASSELER KARTON

1. Ein Einzug der Sophie von Brabant in Marburg - Historische Grundlagen

Das Ereignis, das man in Kurhessen mit der Feier eines Regierungsjubiläums und einem großen Historienbild zu würdigen gedachte, war aus der mittelalterlichen Geschichte entnommen worden. Es ist eng mit dem Ausbruch des hessisch-thüringischen Erbfolgekriegs³⁰⁸ verknüpft. Menzel sollte den *Einzug der Sophie von Brabant mit ihrem Kinde Heinrich in Marburg im Jahr 1248* darstellen. Was er bei seinem vorbereitenden "Durchlesen der Geschichte" darüber in Erfahrung bringen konnte, sei im folgenden kurz referiert.

Sophie, die künftige Hauptprotagonistin des *Kasseler Kartons*, war Tochter der hl. Elisabeth und mit Herzog Heinrich II. von Brabant verheiratet. Dieser war gestorben, ohne ihr und ihrem dreijährigen Sohn ein angemessenes Erbe hinterlassen zu können; die brabantische Erbfolge blieb den Kindern aus seiner ersten Ehe vorbehalten. Kurz zuvor war jedoch auch Sophies Onkel, Landgraf Heinrich Raspe, verschieden, wodurch sich für Sophie Aussichten auf ein anderes, nicht minder reiches Erbe ergeben hatten: die Landgrafschaft Thüringen mit dem Nebenland Hessen, die jedoch schon von dem Mainzer Erzbischof und von Markgraf Heinrich dem Erlauchten aus dem Haus Wettin beansprucht wurde. Angesichts solch mächtiger Gegner stand es um die Chancen der Herzogin mehr als schlecht. So begab sie sich auf der Suche nach Verbündeten mit ihrem dreijährigen Sohn Heinrich im Frühjahr 1248³⁰⁹ auf eine beschwerliche Reise, die als eine Art Werbefeldzug gewertet werden kann. Am 11. Februar traf sie in Marburg ein, wo sie sich der lebhaften Erinnerung an ihre Mutter, die heiliggesprochene Landgräfin Elisabeth, gewiß sein konnte. Hier fand sie die Unterstützung, die sie gesucht hatte. In den bald darauf eskalierenden kriegerischen Auseinandersetzungen konnte die Herzogin auf die Unterstützung des hessischen Adels, der Landstände und des in Marburg ansässigen Deutschen Ordens zählen. Schlußendlich behauptete sich diese Allianz erfolgreich: Sophie mußte zwar auf Thüringen verzichten, sicherte jedoch für ihren Sohn die Herrschaft über die künftig selbständige Landgrafschaft Hessen.³¹⁰ Sie starb 1275 und wurde an der Seite ihres Mannes in der Abtei Villers bei Löwen bestattet.

Der eigentliche Vorgang ihres spektakulären "Einzugs" in Hessen ist in der Geschichtsschreibung nur beiläufig erläutert worden. Aus den Chroniken des Spätmittelalters kann nur entnommen werden, daß sie "auf ihrem Wagen, ihren Sohn Heinrich auf ihrem Schoße haltend, von achthundert Wapenern mit guten Helmen umgeben"³¹¹ vorgefahren sein soll. Weit genauer findet man hingegen

³⁰⁸ Noch immer die umfangreichste Gesamtdarstellung zum Thema bei Theodor Ilgen und Rudolf Vogel, *Kritische Bearbeitung und Darstellung des thüringisch-hessischen Erbfolgekrieges 1247-1264*. Separatabdruck aus ZHG, Neue Folge Bd. X, Kassel 1884. Vgl. weiterhin Karl Wilhelm Justi, *Sophie Herzogin von Brabant und Landgräfin von Hessen*. Aus dem neunten Jahrgange der Vorzeit [1814] besonders abgedruckt, Marburg 1838. Eine aktualisierte Zusammenfassung bietet Werner Goez, *Herzogin Sophie von Brabant*, in: *Gestalten des Hochmittelalters*, Darmstadt 1983, S. 369-389.

³⁰⁹ Das immer wieder bei der Bildbetitelung des Kartons angegebene Datum "1247" ist also falsch. Vgl. u. a. noch Kat. Berlin 1996.

³¹⁰ Erst 1264 war der "Streit über die thüringische Erbfolge" weitgehend geschlichtet. Die Auseinandersetzungen dauerten aber insgesamt noch bis zum Jahre 1284 an. Vgl. Justi 1838, S. 20, S. 28 und S. 63f.

³¹¹ Justi 1838, S. 21f. Zu den erwähnten Historiographen zählte in erster Linie Wigand Gerstenberg, der um 1500 die erste Landeschronik Hessens verfaßt hatte. Dort heißt es über den Einzug von Sophie und Heinrich: "So wurden sie vor allin slosßin unde steddin in Hessen gar erlichin mit kertzin unde phanen entphangin. Unde so nam frauwe Sophia das lant yn von erbße soenßs wegen. [...]". Zit. nach Hermann Diemar,

die Szene ihres "Empfangs" in Marburg beschrieben. Schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts hatte man sie zu einem historischen Gleichnis "ächten deutschen Biedersinns" erhoben.³¹² Karl Wilhelm Justi gab dies 1814 mit folgenden Worten wieder:

"Unter anderem war Sophie am 11. Febr. 1248 in dieser Stadt, wo sie die Herzen der Bürger, welche ihr von Anfang an zugethan waren, noch mehr für die Sache des Sohnes zu begeistern wußte, indem sie, denselben auf ihren Armen emporhaltend, unter die Bürger trat, und ihn ihrer Treue und ihrem Schutze mit den rührenden Worten empfahl: 'Zu euch nehme ich, verfolgt von meinen Feinden, verlassen von einem Theile meiner Unterthanen, meine Zuflucht; eurer Treue und eurem Schutze übergebe ich den Enkel eurer Elisabeth!' Mehr durfte die hochherzige Fürstin nicht sagen, um Aller Herzen zu gewinnen. Unter der Rede Sophien's glühten die Augen der Bürger, wie ihrer Herzen. Sie schwuren bei Gott und der heiligen Elisabeth, Habe und Blut für Sophien und ihren Sohn freudig zu wagen."³¹³

Hiermit dürfte die maßgebliche Textquelle für den *Kasseler Karton* gefunden sein.³¹⁴ Um es somit gleich vorwegzunehmen: Das Bild gab nach seiner Fertigstellung - streng genommen - nicht etwa den *Einzug*, sondern den *Empfang* Sophies von Brabant in Marburg wieder (Abb. 15).

Menzel fokussierte die Darstellung auf jenen Moment nach der Erklärung Sophies, der sich in turbulenten Beifallsbekundungen entlud. Die Herzogin und ihr Sohn stehen aufrecht in einer Kutsche, auf der ein Baldachin angebracht ist, und überragen dadurch leicht das sie umgebende Gedränge. Beide erhellt ein von vorne links einfallendes Schlaglicht. Das Pferdegespann der Kutsche wird von den Figuren links im Vordergrund verdeckt. Sophie stützt mit beiden Händen ihren auf der Kante der Wagentür postierten Sohn. Dieser blickt, grüßend den linken Arm erhoben, seinen adeligen Standesgenossen auf der rechten Seite entgegen. Diese Ritter zu Pferde entbieten ihm mit hochgereckten Schwertern ihre Huldigung. Nur wenig durch die kleine Figur Heinrichs überschritten, schaut Sophie in Gegenrichtung nach links auf eine Gruppe von Bürgern herab. Unmittelbar vor ihr stehen drei hohe Würdenträger. Die mit einem bodenlangen Prunkmantel bekleidete Rückenfigur trägt einen Zeremonienstab in der Hand und scheint mithin einen Ratsherren zu repräsentieren, der im folgenden der Einfachheit halber als 'Bürgermeister' bezeichnet werden soll. Etwas abgerückt, aus dem Dunkel der linken Bildecke im Vordergrund, treten drei 'Ehrenjungfrauen' hervor, die Geschenke tragen. Diese flankiert ein älterer Bauersmann in knielangem Hemd, der einen Stock in der Hand hält und als einziger des gesamten Figurenensembles aus dem Bild herausblickt. Als Pendant zur Gruppe des bürgerlichen Ehrenkomitees am linken Bildrand gesellte Menzel den Rittern zwei Pagen hinzu, die sich bemühen, zwischen den unruhigen Pferdeleibern einen Blick auf die Szene im Mittelpunkt zu erhaschen. Als seitliche Kulisse wählte er eine Ansicht der noch im Bau befindlichen Elisabethkirche.

³¹² Die Chroniken des Wigand Gerstenberg von Frankenberg (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen und Waldeck, Chroniken von Hessen und Waldeck, Bd. 1), Marburg 1909, S. 213.

Hermann von Ruppertsberg, Etwas vom Hauptcharakter der Bürger Marburgs denen Wohlthätern und Gönnern des Ev. Waisenhauses zu Marburg beim Anfang des Jahres 1793, [Marburg 1793]. Die Abhandlung über die "braven Marburger" polemisiert gegen eine "Zeit, in der man Fürstenhaß, Gleichheit der Stände, Wiederherstellung der Menschenrechte, wie sie im Paradies waren,- erbärmlicher Gedanke! - überall zu verbreiten sucht". Ebd., S. 17.

³¹³ Justi 1838, S. 23.

³¹⁴ Rommel 1823 rekurriert in Bd. II der Geschichte Hessens, S. 19f. und Anm. 28 auf diese Schilderung, merkt jedoch schon den "sagenhaften" Charakter der Episode an. Diese Vorbehalte habe ich im Verlauf von Untersuchungen für meine Magisterarbeit nachhaltig bestätigt gefunden. Vgl. Dörr 1987 und Ulrich Hussong, Sophie von Brabant, Heinrich das Kind und die Geburtsstunde des Landes Hessen, Eine Marburger Legende, Marburg 1992, v. a. S. 29. Ferner auch Cornelia Dörr, Ein Denkmal für die "Herrin von Hessen"? Sophie von Brabant in Marburg, in: Hessische Heimat, Heft 3, 1993, S. 106-112.

2. Weshalb ein Karton?

Der *Einzug der Sophie von Brabant mit ihrem Kinde Heinrich in Marburg* war von Anfang an für die Darstellung in einem Karton ausersehen worden. Seine "kolossalen Dimensionen" sollten annähernd 20 Quadratmeter betragen. Menzel fing an, mit brüchiger Reißkohle zu zeichnen und setzte dann die Arbeit mit schwarzer Ölkreide fort, die es ihm ermöglichte, "flüssiger" voranzukommen.³¹⁵ Die Fixierung des Kartons machte eine wahre "Satansarbeit" des "Dampfens"³¹⁶ erforderlich, und auch der Transport für die Wanderausstellung des *Cyclus* mußte keine geringen Probleme bereiten. Welche Schwierigkeiten ein "Vereinsbild" dieser Größe zudem für die gängige Praxis der Distribution innerhalb des Kunstvereins verursachen mußte, war schon von Julius Eugen Ruhl in dem zitierten Schreiben an den Protektor des Vereins vom März 1839 warnend formuliert worden.³¹⁷ Die Dimensionen des Kartons schlossen die Möglichkeiten einer herkömmlichen Verlosung oder des privaten Ankaufs notwendig aus. - Es stellt sich also die Frage, weshalb sich Menzels Auftraggeber ausgerechnet für dieses Bildmedium, das heißt für eine monumentale Zeichnung und nicht etwa für ein kleinformatigeres Tafelbild entschieden hatten.

Der Karton als solcher hat eine Tradition, die ihn an die Blütezeit der Wandmalerei bindet. Von den wohl bedeutendsten Beispielen aus der Epoche der Renaissance und des Barock überdauerten die Übertragung in das gleichgroße, farbige Bild nur wenige. Sie wurden zerschnitten oder durch die Behandlung während der Übertragung auf den neuen Bildträger anderweitig zerstört. Die Wertschätzung, die der Karton als Mittler zwischen Zeichnung und Malerei während des 19. Jahrhunderts durch die Nazarener erfahren sollte, wurde zunächst ebenfalls von der programmatischen Aufwertung monumentaler Wandmalerei *al fresco* begleitet.³¹⁸ Schon wenig später wurde er allerdings im besonderen in der von Peter Cornelius geleiteten Münchner Schule als selbständiges Bildmedium "autonom gesetzt".³¹⁹

Sollte der *Kasseler Karton* nunmehr "essentielle Gehalte [...] über die Implikate des linearen Stilverständnisses"³²⁰ vermitteln, also im Sinne der nazarenischen "Ideenkunst" interpretiert werden? Oder war er nicht mehr und nicht weniger als eine funktional gebundene "Hilfszeichnung"³²¹, die man benötigte, um später ein gleichgroßes Bild auf eine Mauer oder eine Leinwand aufmalen zu können? Die Menzel-Forschung hat stets letzteres behauptet, wobei sie

³¹⁵ Vgl. Jordan 1905, S. 44.

³¹⁶ Brief Menzels an seine Geschwister vom 9. März 1848, in: Wolff 1914, S. 125.

³¹⁷ Siehe Kapitel II.2.2. der vorliegenden Arbeit.

³¹⁸ Zur Renaissance der Freskomalerei im 19. Jahrhundert vgl. Magdalena Droste, Das Fresko als Idee, Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhunderts, Phil. Diss., Münster 1980. Ebd. S. 25: "Das 'Fresko als Idee' ist das Ergebnis einer speziellen Zusammenstellung von Bildträger, Technik, Thema und Funktionsbereich Öffentlichkeit, die das Fresko vor jeder anderen malerischen Äußerung nobilitiert, sozusagen einen Gattungszwang schafft, der Freskomalerei zur gesellschaftlich höchstwertigen künstlerischen Aufgabe werden läßt."

³¹⁹ Droste 1980, S. 23: "Die theoretische wie praktische Neubesinnung des Stils ging von der Voraussetzung aus, daß die kritisierte Autonomie der Kunst allein Folge bewußter Überbewertung ästhetischer Qualitäten gewesen sei. Vorbildlich konnte daher nur 'prä-autonome' Kunst sein, als deren Merkmal man Linearität, Betonung der Fläche gegenüber Tiefe oder Perspektive und Lokalfarbigkeit bestimmte." Zu dem "Kartonkünstler" Peter Cornelius vgl. Frank Büttner, Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte, 2 Bde., Wiesbaden 1980, hier bes. Bd. 1, S. 89f. Zusammenfassend zum Thema Karton auch Busch 1985, S. 306-319. Droste 1980, S. 24.

³²¹ Vgl. Joseph Meder, Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, 2. Auflage, Wien 1923, S. 521.

davon ausging, der Künstler habe aus freien Stücken auf eine farbige Ausführung, die ihm vom Kasseler Kunstverein angeboten worden sei, verzichtet.³²² Hierbei handelt es sich aber, wie noch an anderer Stelle genauer zu erklären sein wird, um ein Mißverständnis. Seine Ablehnung eines "weiterführenden" Auftrags aus Kassel bezog sich definitiv nicht auf den *Einzug der Sophie von Brabant*, sondern auf die *Gustav-Adolph-Skizze*.³²³

Menzel behauptete im übrigen 1879 anlässlich einer diesbezüglichen Anfrage durch Ludwig Pietsch das Gegenteil: "Mein sogen. Caßler Karton war pure Selbstzweck, nicht als 'Carton' für ein Bild gemeint, dazu fehlten weitaus die Mittel. Ein Carton, so gezeichnet als Vorarbeit für's nachherige Bild wäre mehr als Selbstmord gewesen."³²⁴

Doch auch dieser barschen Behauptung muß mit einiger Skepsis begegnet werden.³²⁵ Menzel widersprach sich hier selbst. Daß die Dinge um die Mitte des Jahrhunderts weit komplizierter lagen und dementsprechend angegangen werden mußten, belegt der weiter oben zitierte Brief an Klauhold vom 23. Juli 1847. Menzel schrieb seinerzeit, der "Carton" solle so ausgeführt werden, daß er "bei einer später wenigstens möglichen Malerei den Zweck als Carton auch zu erfüllen" vermöge, also "ähnlich dem Kaulbachschen", den er und Klauhold gemeinsam betrachtet hätten.³²⁶

Mit dem "Kaulbachschen" war Wilhelm Kaulbachs Karton der *Hunnenschlacht* von 1834 gemeint, den Kugler als ein Werk, welches "Vergleiche mit den Leistungen der Vorzeit nicht zu scheuen" brauche, bezeichnete und Eggers gar mit Arbeiten Michelangelos verglich (Abb. 16).³²⁷ Auch Menzel schätzte ihn künstlerisch "hoch".³²⁸ Da zwischen der für das Kasseler Historienbild gewählten Darstellung des *Einzugs der Sophie von Brabant* und Kaulbachs Bild von der Schlacht auf den Katalaunischen Feldern nur mit einigen Mühen inhaltliche und formale Bezüge hergestellt werden können³²⁹, wird man die Vorbildfunktion des "Kaulbachschen" eher in seiner kunstpolitischen Stellung suchen müssen.

Anders als Peter Cornelius, der eine "Ausführung" seiner Kartonentwürfe eher mied als suchte³³⁰, war Kaulbach umtriebig darum bemüht gewesen, seine Zeichnung in ein Gemälde übertragen zu können.³³¹ Nachdem sein Angebot an König Ludwig I. von Bayern, den allseits auf den Ausstellungen bewunderten Karton³³² gegen Bereitstellung passender Räume kostenlos "al fresco" auszuführen, ungehört verhallt war, hatte ihm Graf Athanasius Raczynski für eine Summe von

³²² Das Mißverständnis taucht m.E. erstmals bei Rudolf Klein, Menzel, in: *Moderne Essays*, Heft 44, Berlin 1904, S. 7 auf. Wiederholt wird es u. a. bei Tschudi 1908, S. 108; With 1979, S. 207 und Hermand 1986, S. 47f. Ferner auch bei Konrad Kaiser, *Adolph Menzel 1815-1905*, Berlin 1956, S. 13 und Wolfgang Hütt, *Adolph Menzel*, 2. Auflage, Leipzig 1981, S. 63f.

³²³ Siehe Kapitel IV.9.1. der vorliegenden Arbeit.

³²⁴ Brief vom 24. Dezember 1879, in: Wolff 1914, S. 221.

³²⁵ Lammel 1993, Menzel und seine Kreise, S. 132 hat sie ungeprüft übernommen.

³²⁶ Siehe Kapitel III.4. der vorliegenden Arbeit.

³²⁷ Vgl. Hans Ebert, Über die Entstehung, Bewertung und Zerstörung der Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin, in: *Forschungen und Berichte*, 26, 1987, S. 177-204, hier S. 181. Ferner ausführlich auch Beenken 1944, S. 291-296. Eine Zusammenfassung und weiterführende Deutung bei Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte, Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989 (= *Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte* Bd. 9), S. 142f.

³²⁸ Brief an Arnold vom 23. April 1844, in: Wolff 1914, S. 79.

³²⁹ Frei nach den Fragmenten des Damascius schilderte er in einem zweizonigen Aufbau die *Geisterschlacht der Gefangenen*. Vgl. Wagner 1989, S. 142f: "Die himmlischen Regionen werden hier nicht von jeweils geglaubten Göttern bevölkert, sondern von den 'Geistern' der gefallenen Krieger". Zum Stil der Zeichnung vgl. Busch 1985, S. 309.

³³⁰ Busch 1985, S. 306-319, hier S. 310.

³³¹ Ebert 1987.

³³² 1842 war er auch in Kassel zu sehen: Kramm 1935, S. 35.

4500 Reichstalern die Ausführung in Öl in Maßen von "17 1/2 Fuß Höhe und 22 Fuß Breite" offeriert. 1837 war das Bild in einer Art von Grisailletechnik, mit bräunlicher Unterma- lung, vollendet. Seit 1844 konnte es im neu errichteten Ausstellungspalais des Grafen von der Öffentlichkeit bewundert werden. Es entzückte den preußischen König und löste einen der größten Wandbildaufträge des 19. Jahrhunderts aus: die Ausmalung des Treppenhauses im Neuen Museum zu Berlin, wo es noch einmal, diesmal in einer farbigen Fassung, in einen Zyklus zur "Entwicklungsgeschichte der Menschheit" eingebunden werden konnte.³³³ Am 16. Juni 1847 war Kaulbach in Berlin eingetroffen, um sein Werk zu beginnen.³³⁴ Nunmehr stellt sich die Frage, was der *Kasseler Karton* an ähnlichen Erfolgen in Kurhessen hätte bewirken können oder sollen.

2.1. Entwurf zu einem Cyklus vaterländischer Gemälde

Schon zwei Jahre vor seinem Amtsantritt als Präsident des *Kunstvereins für Kurhessen* hatte Christoph von Rommel 1842 den *Entwurf zu einem Cyclus vaterländischer Gemälde aus der Deutschen insbesondere Hessischen Geschichte* verfaßt und veröffentlicht, den er "Ausübenden Künstlern" widmete.³³⁵ Er kann als ein Vermittlungsversuch im Streit zwischen den konkurrierenden Interessen des älteren und jüngeren Kunstvereins interpretiert werden³³⁶; auch als eine Antwort auf das 1840 als "Vereinsbild" prämierte Gemälde von Karl Nahl, der seinen historischen Stoff aus dem *Cid*, einer im Spanien des 16. Jahrhunderts angesiedelten Ritterromanze³³⁷, entnommen hatte. Darüber hinaus aber verfolgte der Verfasser weitreichendere Ziele: "Eine engere Verbindung der Kunst mit der Geschichte, eine Erweiterung des Gebiets historischer Malerei in specieller mehr vaterländischer Richtung" sei Zweck seines Entwurfs, ließ er wissen.³³⁸

Das schmale Bändchen enthält einen Katalog mit darstellenswerten Episoden aus der hessischen Geschichte, beginnend mit der Teutoburger Schlacht, bei der zwei "verwandte Chattenfürsten, als Begleiter Hermann des Cheruskers" beteiligt gewesen seien³³⁹, und endend mit "Landgraf Philipp auf dem Sterbebette, wie er seine vier Söhne zur Eintracht ermahnt, und ihnen seinen letzten Willen für den Fall einer Landestheilung verkündigt"³⁴⁰. Mit einem Rückblick auf den ältesten "Zeitraum der Chatten, Römer und Franken" und einer "Nachschrift" zur "Hessen-Casselschen

³³³ Wagner 1989, S. 104f. und S. 142f.

³³⁴ Verabredet waren eine Summe von 120.000 Talern und eine Zeitspanne von zehn Jahren bis zur Fertigstellung. Schon im Januar 1848 zeigte sich, daß die Summe nur schwer die Kosten decken konnte. Die Arbeiten zogen sich bis 1866 hin und lösten immer wieder heftige Debatten aus. Vgl. Ebert 1987, hier bes. S. 180.

³³⁵ Christoph von Rommel, *Entwurf zu einem Cyklus vaterländischer Gemälde aus der Deutschen insbesondere Hessischen Geschichte, Ausübenden Künstlern gewidmet, Von der älteren Zeit bis zum Anfang der jetzt regierenden Hessischen Kurfürsten, Cassel 1842.*

³³⁶ Im gleichen Jahr, in dem sie gedruckt wurde, versuchte der ältere Kunstverein mit dem jüngeren Konkurrenzverein zu fusionieren.

³³⁷ Johann Gottfried Herder hatte eine Romanausarbeitung vorgenommen, die 1803/04 erschienen war. Siehe Kindler 1974, Bd. 6, S. 2007.

³³⁸ Rommel 1842, S. 3. Zur "Integration des historischen Fachwissens in das kulturelle und politische Bewußtsein einer breiten Bildungsschicht" vgl. Wolfgang Hartwig, *Geschichtsinteressen, Geschichtsbilder und politische Symbole in der Reichsgründungsära und im Kaiserreich*, in: *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalspolitik im Kaiserreich*, hg. von Ekkehard Mai und Stephan Waetzold, Berlin 1981, S. 47-75, hier S. 52.

³³⁹ Rommel 1842, S. 6.

³⁴⁰ Ebd., S. 21.

Geschichte" zählt die Broschüre insgesamt 96 Beispiele auf.³⁴¹ Das Thema des *Kasseler Kartons* findet sich in Abschnitt IV, Nr.21: "Sophia von Brabant zieht mit ihrem vierjährigen Sohn Heinrich dem Kinde in die festlich geschmückte Hauptstadt Marburg ein"³⁴². Auf die karge Schilderung folgt der obligatorische Hinweis auf einen erläuternden Passus in der *Geschichte Hessens*.

Seine Entwürfe seien sowohl durch den "historischen Verein in geschichtlicher" als auch von einem "Ausschuß des hessischen Kunstvereins in artistischer Hinsicht geprüft" worden, betonte Rommel einleitend. Man hoffe auf einen möglichen "Anschluß" von "trefflichen Künstlern und Gelehrten" aus dem "stammverwandten Nachbarland", dem Großherzogtum Hessen.³⁴³ Die Grenzen der Darstellbarkeit und den "in Lessings Laokoon empfohlenen *prägnanten Augenblick*" sollten die "erfahrenen Künstler" dem Stoff nach Maßgabe ihrer eigenen Beurteilungskraft zu entnehmen wissen.³⁴⁴ Umständlich beschrieb er im weiteren die Möglichkeiten zur Umsetzung. Es sei durchaus wünschenswert, wenn die "Geschichtsmomente in Steindruck oder Kupferstich zur Zierde einer vollständigen Geschichte von Hessen" veranschaulicht werden könnten. Mehr noch aber gemahne die Tradition des hessischen Fürstenhauses, den "schönen Künsten ihre Gunst und ihren Schutz angedeihen" zu lassen, zur "Ausführung einer Gallerie vaterländischer Gemälde oder Alfrescobilder".³⁴⁵ In Klammern fügte er hinzu, wo solches verwirklicht werden könnte: ein "treffliches Lokal" böte sich beispielsweise in der Orangerie bei Cassel. Gleichermäßen aber ließe sich die erwünschte Galerie auch "zum Behuf der Ausschmückung eines ständischen Saal's" denken.³⁴⁶

Damit wurden Ziele formuliert, die nicht länger allein auf das Problem des "Vereinsbilds" reduziert werden können. Rommels Vorschläge belegen, daß man sich selbst in der kulturell so vernachlässigten Residenzstadt Kurhessens mit den Münchner Hofgartenfresken zur bayerischen Geschichte (1826-1829)³⁴⁷, der Ausmalung des Dresdner Thronsaals (1839-1846), dem Zyklus zur württembergischen Geschichte in der Stuttgarter Residenz (1836-1854), den Wandbildern für Burg Stolzenfels in der preußischen Rheinprovinz (um 1842)³⁴⁸ oder gar mit der, "A toutes les gloires de la France" 1837 eröffneten Galerie in Versailles³⁴⁹ zu messen gedachte. Selbst im *Kunstblatt* las man 1842, daß Rommels "Zusammenstellung zur Vergrößerung des Gebiets historischer Malerei für deutsche Künstler überhaupt von Interesse seyn" müsse.³⁵⁰

In den Präliminarien zu Rommels Katalog spiegelt sich noch einmal das Problem wider, mit dem sich die bürgerlichen Kunstfreunde Kassels geplagt sahen. Anders als dem benachbarten

³⁴¹ In Hinsicht auf die *Gustav-Adolph*-Skizze bestätigen sich auch hier meine Vermutungen: Rommel erwähnt im Zusammenhang mit Hanau unter Nr. 16 seiner Liste lediglich "Landgraf Wilhelm V., wie er in der von den Kaiserlichen belagerten, von ihm entsetzten Stadt die ausgehungerten Bürger speiset" und in Bezug auf den Schwedenkönig unter Nr. 15 allein die Szene "Gustav Adolph im Lager vor Nürnberg den ihm zu Hülfe eilenden L. Wilhelm umarmend". Ebd., S. 22f.

³⁴² Ebd., S. 12.

³⁴³ Ebd., S. 5.

³⁴⁴ Ebd., S. 4.

³⁴⁵ Rommel 1842, S. 3f. Als vorbildliche Kunstförderer werden u. a. Landgraf Moritz der Gelehrte, Landgräfin Amalie Elisabeth und Hermann von Hessen genannt.

³⁴⁶ Ebd., S. 3.

³⁴⁷ Vgl. Wagner 1989, S. 64-87.

³⁴⁸ Vgl. Wagner 1989, S. 88-92. Ferner Brieger 1930, S. 13ff.

³⁴⁹ Die unter Louis Philippe für die Öffentlichkeit eingerichtete Versailler Galerie versammelte Historienbilder aus verschiedenen Epochen der französischen Geschichte. Vgl. Franz Kugler, Vorlesung über das historische Museum in Versailles und die Darstellung historischer Ereignisse in der Malerei, Berlin 1846, bes. S. 23. Ferner Droste 1980, S. 9f. und S. 110 und zusammenfassend Thomas W. Gaethgens, Versailles als Nationaldenkmal, Die Galerie des Batailles im Musée historique von Louis-Philippe, Antwerpen-Berlin 1985.

³⁵⁰ *Kunstblatt*, 23, 22. März 1842, S. 99.

Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen, der bereits erfolgreich die Ausmalung des Elberfelder Rathauses (1829) betrieben hatte und nun daran ging, den Aachener Rathaussaal mit einem von Alfred Rethel gemalten *Karlszyklus* schmücken zu lassen³⁵¹, fehlte es unter den Aktionären des Kunstvereins an finanzkräftigen Großindustriellen, die die erforderliche Mäzenatenrolle hätten übernehmen können. Ohne die Unterstützung des Kurfürstenhauses war Rommels "vaterländische Galerie" kaum zu verwirklichen.

Dem Aachener Vorbild hätte am ehesten die Ausschmückung "eines ständischen Saales" entsprechen können. In Kassel war ein solcher Entwurf aber schon einmal von höchster Stelle verworfen worden. Das erst 1836 neu errichtete Ständehaus hatte eine eher bescheidene Innenarchitektur im "Stil der italienischen Hochrenaissance" erhalten, die lediglich durch ornamentale Bemalungen der Decken in Atrium und Vestibül aufgelockert wurde. Schon die eigentliche Baugenehmigung war dem Regenten Friedrich Wilhelm, der jegliche Öffentlichkeit mied und kulturellen Bemühungen meist "boshaft hemmend und störend"³⁵² entgegentrat, nur mißmutig abgerungen worden.³⁵³ Ein Projekt im "Florentinischen Stil", das den Ständesaal mit großformatigen Wandgemälden umkleidet hätte, war bezeichnenderweise gescheitert (Abb. 17).³⁵⁴ Aus Kostengründen waren selbst an dem Hochrenaissance-Entwurf noch empfindliche Abstriche vorgenommen worden.³⁵⁵ Der Ständesaal gab sich nach seiner Fertigstellung betont nüchtern und funktional.³⁵⁶ Auf den durch Pilaster und Nischen gegliederten Wänden des Ständesaales war kein Platz mehr für umfangreiche Gemälde vorhanden. Auch auf die Aufstellung von plastischen Bildwerken hatte man verzichten müssen.³⁵⁷

Unter diesen Umständen mußten Rommels Vorschlag für eine Nutzung der leerstehenden Orangerie größere Erfolgchancen eingeräumt werden. Das Rokokobauwerk in der Karlsau, das man seit 1814 wegen seiner "grotesken Schnörkel" dem Verfall preisgegeben hatte, war im Innern soeben durch dubiose Ausbesserungsarbeiten "begradigt" worden.³⁵⁸ Hier bot sich ein Ort, der geeignet scheinen mußte, es mit den Arkaden im Münchner Hofgarten aufnehmen zu können.³⁵⁹ Zweifellos aber war auch dazu der gute Wille seines Besitzers, des Kurfürsten, von Nöten.

Aus der Einsicht in das unvermeidliche 'Hofierenmüssen' wird die schmeichelnde Formulierung verständlich, mit der Rommel seine Ausführungen abrundete. Er habe seine "Geschichtsmomente"

³⁵¹ 1840 waren nach einem Wettbewerb die Kartons Alfred Rethels prämiert worden, mit deren Ausführung 1847 begonnen wurde. Vgl. Brieger 1930, S. 23f. und Wagner 1989, S. 95.

³⁵² Louis Spohr über Friedrich Wilhelms Einflußnahme auf das Theater. Zit. nach Homburg 1975/76, S. 558. Zu den gegen die bürgerliche Stadtkultur gerichteten "Störmanövern" des alten Kurfürsten und seines Sohnes ebd., S. 551.

³⁵³ Vgl. den Katalog zur Ausstellung 150 Jahre Ständehaus, Parlamentarische Tradition in Hessen, Selbstverwaltung im Kommunalverband, Kassel 1986, S. 7ff. und ebd. Dokument Nr. 29. Die Stände selbst waren von den Feierlichkeiten der Grundsteinlegung "ihres" Hauses ausgeschlossen worden. Dazu auch Kramm 1935, S. 13 und Heidelberg 1957, S. 280.

³⁵⁴ Beide Pläne waren von jenem Architekten Julius Eugen Ruhl vorgelegt worden, der 1839 für das Kunstvereins-*Comité* den flehenden Bittbrief an den Prinzregenten zwecks "Expedierung" des Vereinsbilds verfaßt hatte. Vgl. Kat. Ständehaus 1986, S. 7.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Ebd., Nr. 60 und 61: Franz von Dingelstedt spottete in einem Artikel des *Frankfurter Telegraph* vom März 1837, er sei über der "Katastrierung der Provinz Fulda" im Ständesaal nicht zuletzt deshalb eingeschlafen, "weil die Wand- und Seitenmalerei noch gänzlich" fehle.

³⁵⁷ Sie sollten erst später mit Vasen bestückt werden. Vgl. Alois Holtmeyer, Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Kassel, Bd. VI (Kreis Kassel-Stadt), Marburg 1923, S. 457. Holtmeyer 1923, S. 336.

³⁵⁸ Zur Definition eines "öffentlichen Gebäudes" im 19. Jahrhundert vgl. Wagner 1989, S. 38. Zur Eigenart des Hofgartens als dem "Volke zu jeder Zeit und Stunde bequem zugänglich[en]" Ort, dies. S. 66-70, bes. S. 68.

im wesentlichen auf den Kreis der "Fürsten (geistliche und weltliche)" beschränkt, da der "historischen Malerei [...] die engen Grenzen hervorstechender Persönlichkeit gesteckt" seien.³⁶⁰ Es gäbe freilich noch andere Momente, die aber besser für die Übertragung in ein anderes Medium geeignet seien:

"Einzelnen Ständen, Städten und Gemeinden, welche die Lebensgeschichte edler Vorfahren, Ritter, Bürger, Krieger, Künstler und Gelehrten bewahrt haben, bleibt es überlassen, denselben eigene Denkmäler im Bunde mit den hiezu bestimmten bildenden Künsten zu setzen."³⁶¹

Vor dem Hintergrund dieser Streitschrift und in Verbindung mit dem Vorbild des Kaulbachschen Kartons erscheint auch der Auftrag für den *Einzug der Sophie von Brabant* wieder in einem neuen Licht. Er fügt sich in eine komplexe Strategie ein. Selbst ohne ausdrückliche Benennung eines späteren Verwendungszwecks mußte die Existenz einer großformatigen Vorzeichnung die Forderungen, adäquate Räume und Mittel für einen Zyklus von Historienbildern zur hessischen Geschichte bereitzustellen, mit nahezu massiven Mitteln bekräftigen. Der *Kasseler Karton* ist somit als programmatisches Element einer "vaterländischen Galerie" zu interpretieren, für deren Einrichtung er durch den erhofften Publikumserfolg paradoxerweise erst das eigentliche Bedürfnis erwecken sollte.

3. Werbestrategien

Bereits am 28. Juli 1847 informierte der Kunstverein die Öffentlichkeit durch eine Annonce in der *Kasselschen Allgemeinen Zeitung* davon, daß auf der kommenden Ausstellung "unter Anderem ein sehr werthvoller Carton in kolossalen Dimensionen" gezeigt würde, "darstellend den 'Einzug der Herzogin Sophie von Brabant mit dem Landgrafen Heinrich dem Kinde, dem Stammvater des regierenden Kurhauses, in Marburg'". Man habe ihn aus Anlaß der "Erinnerung an die 600jährige Jubelfeier dieses Ereignisses" in Auftrag gegeben und beabsichtige "später in der General-Versammlung den Aktionären die Entscheidung der Frage" zu überlassen, "ob nach demselben der Stich einer Platte geschehen solle". Außerdem sei für das Jahr 1848 bei "einem namhaften Künstler ein Historienbild zu dem Preise von 100 Friedrichsd'or in Bestellung gegeben" worden, womit meines Erachtens die vergrößerte Ausarbeitung der *Gustav-Adolph*-Skizze gemeint gewesen sein dürfte.³⁶²

Am 14. August informierte das *Comité* den alten Kurfürsten in Hanau.³⁶³ Auch hier begründete man den Auftrag und die Wahl des Sujets mit einer anstehenden 600-Jahrfeier. Bei der näheren

³⁶⁰ Rommel 1842, S. 5

³⁶¹ Ebd.

³⁶² KAZ, Nr. 207 vom 28. Juli 1847 (Beilage), S. 1442, Anz.Nr. 955. Vgl. hierzu die am 28. Oktober 1887 für Max Jordan niedergeschriebenen "Randnotizen" Menzels im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Menzel-Archiv, Mappe VII, Nr. 2. Menzel war froh darüber, daß der Auftrag "bei den allseitig wankend gewordenen Verhältnissen" infolge der Märzrevolution zurückgezogen werden konnte, da er die "schon so ausgeführte 'Skizze'" in einer größeren Ausführung lediglich als "Copie" hätte behandeln sollen. Ein dazugehöriger Brief an Bruckmann vom 9. Februar 1890, teilweise abgedruckt in: Kat. Stargardt/Marburg 1988, 641, Nr. 691: "Hierbei folgt der Probedruck nebst Randnotizen zurück" mit der Bitte "recht genau diejenige den Kaßler-Carton begleitende beachten zu wollen". Vgl. auch Lammel 1993, Bildregie, S.206, Anm.19 und Kat. Berlin 1996, S. 120 zu Nr. 37.

³⁶³ StaM Bestand 300 Philippsruhe/Kabinett E 1, Nr. 49: "Allerdurchlauchtigster Kurfürst [...] Stets bemüht einer jeden Richtung der bildenden Kunst - soweit es in unseren geringen Kräften steht - die gebührende Aufmunterung zutheil werden zu lassen, haben wir in unserer Zeit insbesondere auch versucht,

Beschreibung des darzustellenden Moments gab man sich weit mehr Mühe als noch in der Annonce, verschwieg aber dabei geflissentlich den Anteil Sophies von Brabant und setzte an ihrer Stelle den "Ahnherren" des Kurfürsten, "Heinrich das Kind", ins Bild. Man hoffe, der "Genius des rühmlich bekannten Meisters", den man mit der Ausführung beauftragt habe - Adolph Menzel aus Berlin - werde "den edelsten Charakterzug der biedereren Hessen, die unerschütterliche Anhänglichkeit an das Fürstenhaus [...] auf würdige Weise verherrlichen" können. Das Schreiben bestätigt einige der oben genannten Vermutungen bezüglich der hintergründig mit dem Projekt *Kasseler Karton* verfolgten Ziele. Der Kunstverein versuchte, Wilhelm II., der im Unterschied zu seinem Sohn im Ruf stand, Förderer und Gönner der schönen Künste zu sein, als Sponsor für das Projekt zu gewinnen. Ganz nebenbei sollte er auch als zahlendes Dauermitglied für den Kunstverein geworben werden.³⁶⁴

Menzel war die Aufgabe zugefallen, nach dem Kaulbachschen Modell eine dem Ort, den Zeitumständen und den Adressaten angemessene Überzeugungsarbeit leisten zu müssen. Wie er dabei im einzelnen vorging, soll in den nachfolgenden Abschnitten geklärt werden.

364

durch die Mittel des Vereines einige werthvolle Schöpfungen aus dem Bereiche der Historienmalerei hervorzurufen. [...]"

Ebd.: "Reich belohnt würden wir uns aber für unsere Bemühungen halten, wenn Ew. Hoheit dem von uns entwickelten Streben einige Anerkennung zu zollen und Allerhöchst denen landesväterliche Gnade für den Kunstverein dadurch zu bekunden geruhten, daß Allerhöchst diesselben uns zur Überreichung einer Anzahl von Actien (deren Preis jährlich 3 Thaler beträgt) Huldreichst ermächtigen. Nur der Beistand vielvermögender Freunde der Kunst kann die Erreichung des von uns gesteckten Zieles, Erwerbung und Pflege des Sinnes für die bildende Künste einigermaßen verbürgen. [...] v. Rommel. Arnold. Bromeis. Klauhold. [...]" Zur Kunstförderung des Kurfürsten vgl. Karl Schwarzkopf, *Gemälde-Erwerbungen unter Kurfürst Wilhelm II.*, in: *Hessenland* 16, 1902, S. 272f.

4. Vorarbeiten

4.1. Übersiedlung nach Kassel und Studienreise nach Marburg

Die Absicht, in sein neues Historienbild ausreichend viele Studien nach der Natur einfließen lassen zu können, entsprach Menzels künstlerischem Credo der Authentizität. Unabhängig davon aber war es wie schon erwähnt der ausdrückliche Wunsch des Kunstvereins, die Ausarbeitung des *Einzugs der Sophie von Brabant* vor Ort beobachten zu können. In seinem förmlich abgefaßten Brief vom 23. Juli 1847 äußerte sich Menzel dazu wie folgt:

"Was endlich den Carton betrifft, an dessen Vorarbeiten ich nun eifrig beschäftigt bin, so fordert Ihr Vorschlag, in Rücksicht der mancherlei umständlichen Uebersiedlung allerdings reifliche Ueberlegung. Was er von künstlerischer Seite für sich haben dürfte, leuchtet mir wohl so gut und noch mehr ein; indeß ehe ich einen Entschluß fassen kann, wollen Sie mir womöglich umgehend folgende Fragen beantworten. Ist zu Marburg oder Cassel gegenwärtig ein (versteht sich wohlverwahrter) Raum von wenigstens 12-14 F. Höhe disponibel zu finden auf möglicherweise 6-8 Wochen? gehöriges Licht versteht sich von selbst, indeß würden Lage und etwa Zahl der Fenster in unserm Fall keine so große Schwierigkeiten machen, da nicht gemalt, nur gezeichnet wird. (und wäre vielleicht im selben Hause oder wenigstens in der Nähe 1 Wohn- und Schlafzimmer zu haben?) Dann: wie weit liegt Marburg und Cassel auseinander? Noch eine Spezialfrage: Würden Stegeleitern, lange Lineale und dergl. in Marburg sich vorfinden lassen, oder müßten sie rechtzeitig vorher dort bestellt werden?"³⁶⁵

Eine knappe Woche später hatte sich Karl Heinrich Arnold bereit erklärt, ihm ein solches Atelier in seinem Kasseler Anwesen zur Verfügung zu stellen: Räumlichkeiten in seiner Tapetenfabrik am Wilhelmshöher Platz.³⁶⁶ Menzel bedankte sich unter Hinweis darauf, daß er zu Geselligkeit wenig Gelegenheit haben werde, da sein Aufenthalt einem "Scharfrennen" gelte, und kündigte seine baldige Abreise an³⁶⁷:

"Ich denke nun also mit den Vorarbeiten, die ich hier machen muß, so fertig zu werden, daß ich Montag oder Dienstag abreisen kann. Ich werde den Weg über Eisenach nehmen. Wahrscheinlich vor mir wird bei Ihnen eine kleine Kiste ankommen, in der ich Sachen die im Koffer keinen Platz haben, als da sind: Studienmappen, Kostümwerke und Notizen etc: etc: voraussenden werde."³⁶⁸

Nach seiner angekündigten Reiseunterbrechung in Eisenach, die er für einen Besuch der Wartburg³⁶⁹ nutzte (Abb. 18), traf Menzel am Morgen des 11. August 1847 in Kassel ein. Schon zwei Tage später begab er sich in Begleitung von Carl Johann Arnold zu einem Studienaufenthalt

³⁶⁵ Wolff 1914, S. 106f. vermutet, daß dieser mit "Hochgeehrter Herr" überschriebene Brief an Arnold gerichtet gewesen sei. M.E. kommen auch andere Comité-Mitglieder, davon besonders Klauhold in Frage. Dafür spricht eine Bemerkung Menzels in seinem Brief an Arnold vom 4. August d. J.: "Daß ich indeß die ganze Angelegenheit bis hieher allein mit Jenen verhandelte [...]", in: Wolff 1914, S. 107.

³⁶⁶ Vgl. Heidelberg 1933, S. 25. Das Haus, 1806 erbaut, steht noch heute in unmittelbarer Nachbarschaft des Landesmuseums.

³⁶⁷ Brief an Arnold vom 4. August 1847, in: Wolff 1914, S. 108.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Vgl. Brief Menzels an seine Geschwister vom 11. August 1847, in: Wolff 1914, S. 109: "Was das himmlisch war!! Pan schläft da um die Zeit von 3-4-5, da so in den waldigen Schluchten, in dem tiefen Grün herumzustören, dazu ein wundervoller Tag, von solcher Höhe meilenweite Umsichten, Wolkenschatten und Sonnenflächen und Farben - o Gott. Ich habe 1 000 000mal an Euch gedacht, säßet Ihr nicht selbst mitten in Ähnlichem ich hätt geflennt."

nach Marburg.³⁷⁰ Man blieb bis zum 17. August.³⁷¹ Am 19. August 1847 schrieb Menzel einen mit karikierenden Federzeichnungen gezierten Brief nach Berlin, in dem er von seinen Erlebnissen berichtet (Abb. 20). Obgleich er "in Sonne und Staub gebraten" worden sei, habe er es in Marburg "göttlich" gefunden:

"[...] was habe ich da alles Schönes und Interessantes gesehen, an Menschenschlag, gothischer Architektur - die Sternwarte, die Universität, die Anatomie und meinen Logiergasthof, den Ritter ausgenommen, die ganze Stadt aus dem Loth, wenn nicht gebaut, so doch gesunken, ganze Gassen so [hier folgt eine kleine Skizze] und so [wieder eine kleine Skizze] ein wahres Spinnen- und Rattenloch, aber wie malerisch und interessant und wunderbarlich alt, verrottet! Und zu thun hatte ich in vier Tagen das Wesentliche durchzunehmen, wo ich ebensogern 4 Wochen gehabt hätte."³⁷²

Diese Begeisterung hat sich in stenographisch skizzierten Momentaufnahmen und sorgfältig ausgearbeiteten Studien wie auch in einigen autonomen Zeichnungen, das heißt kompositorisch durchstrukturierten Blättern, die eine bildhafte Wirkung hinterlassen, niedergeschlagen.³⁷³

Zu letzteren zählt eine Stadtansicht von Nordosten, die in der Nähe des heutigen Bahnhofsgeländes entstand (Abb. 20). Alle Bildelemente wurden gleichermaßen intensiv durchgezeichnet und zwecks Erzeugung einer malerischen Gesamtwirkung mit Estompe akzentuiert. Man erkennt im Hintergrund die Elisabethkirche und darüber die Silhouette des Landgrafenschlosses. Jene Schauseite Marburgs war um die Mitte des 19. Jahrhunderts bereits häufig ins Bild gesetzt worden (Abb. 21). Was Menzels Zeichnung von zeitgenössischen Darstellungen unterscheidet, ist der ungewöhnliche Blickwinkel. Wäre er etwas mehr zur Seite getreten, so hätte er die Sicht auf die Stadt wesentlich erweitern können. So jedoch erscheint die Vedute selbst wesentlich verdeckt. Sie wird von der alten Lahnbrücke überschritten, die den Mittelgrund der Zeichnung beansprucht und somit das eigentliche Bildthema definiert.

Die Zeichnungen zum Marburger "Menschenschlag" geben eine bäuerliche Bevölkerung wieder (Abb. 22-27).³⁷⁴ Nur zwei davon können als weitgehend ausgeführte Porträtstudien bezeichnet werden. Sie stellen einen alten Mann auf der Lahnbrücke (Abb. 26) und eine alte Frau in schwarzer Witwentracht (Abb. 27) dar, die Menzel - wie von ihm am Rand vermerkt - im Anschluß an eine vor Ort gezeichnete Skizze noch einmal "aus der Erinnerung" heraus überarbeitete. Die Mehrzahl der Blätter enthält jedoch gleich mehrere Skizzen nebeneinander und illustriert anschaulich seine Neigung, den Gegenstand aus möglichst verschiedenen Blickwinkeln heraus "durchzuräsonieren" zu wollen.³⁷⁵ Von den charakteristischen Eigenheiten der oberhessischen Tracht, die schon um die

³⁷⁰ Arnold 1905, S. 5.

³⁷¹ Vgl. Cornelia Dörr, "Und zu tun hatte ich in vier Tagen das Wesentliche durchzunehmen." – Anmerkungen zu einer Studienreise Adolph Menzels nach Marburg im August 1847, in: Marburg-Bilder - Eine Ansichtssache. Zeugnisse aus fünf Jahrhunderten, hg. von J.J. Berns, Bd. II, Marburg 1996, S. 101-135.

³⁷² Zit. nach Bie 1909, S. 85. Nicht bei Wolff 1914. Vgl. Kat. Stargardt/Marburg 1952, 503, S. 55, Nr. 257 und Brief Menzels an seine Geschwister vom 15. September 1847, in: Wolff 1914, S. 110f.

³⁷³ Zum Kategorisierungssystem vgl. Eckart Schaar, Über Menzel, den Zeichner, in: Kat. Hamburg 1982, S. 9-16 und Jens Christian Jensen, Studien und Verwandtes, in: Kat. Kiel 1981, S. 110ff.

³⁷⁴ Vgl. Arnold 1905, S. 5: "Vor Beginn der Arbeit sollten in Marburg selbst noch Terrainstudien und solche nach den charakteristischen Schwälmer [sic! CD] Bauertypen gemacht werden [...]". Bei der Schwalm handelt es sich um eine relativ weit von Marburg entfernt liegende Region, deren Motivwelt durch die *Willingshäuser Malerkolonie* populär geworden ist. Vgl. Carl Bantzer, Hessen in der deutschen Malerei, bearbeitet, erweitert und neu herausgegeben von Angelika Baeumerth, Marburg 1993.

³⁷⁵ Vgl. Meyerheim 1906, S. 132: "Mit dem Papier ging er äußerst sparsam um; jedes Eckchen wurde ausgenutzt. Es gibt Blätter, auf denen ein großes Gesicht gezeichnet, dessen leere Backe mit einem andern Kopf gefüllt ist, und wenn ein Gesichtsteil wegen des kleinen Formates ihm nicht recht gelungen schien, so

Mitte des 19. Jahrhunderts wegen ihres exotischen Erscheinungsbilds sowohl Volkskundler wie Künstler entzückten, registrierte er dabei aber nur wenig. Was ihn an seinen Studienobjekten - Frauen wie Männer und Junge wie Alte - offenbar weit mehr interessierte, waren ihre Mimik, Bewegung und Gestik. Vor allem die Drehungen und Wendungen der mit großen Körben und schweren Kiepen beladenen Marktfrauen, die er in einzelnen Bewegungssequenzen festhielt, fesselten seine Aufmerksamkeit.³⁷⁶

Die Zeichnungen zur Elisabethkirche, in denen sich Menzels Begeisterung für die gotische Architektur Marburgs widerspiegelt (Abb. 28-35), lassen sich am besten in Form eines Rundgangs erläutern.

Das erste Blatt dieser Reihe scheint er aus einem Fenster seines südwestlich der Kirche gelegenen Hotels³⁷⁷ heraus gezeichnet zu haben: Die linear betonte Skizze gibt die Doppelturmfassade der Elisabethkirche wieder (Abb. 28). Menzel zeichnete sie nur zu einer Hälfte durch. Im Vordergrund erkennt man die Umrisse einer heute verschwundenen Häuserzeile.³⁷⁸ Intensivere Betrachtung verdient ein Blatt mit zahlreichen Detailskizzen, die sich um eine "durchräsionierte" Studie zum Hauptportal ranken (Abb. 29). Hier ist die gleiche Arbeitsökonomie zu beobachten, die schon bei der Zeichnung zu den Westtürmen registriert wurde. Menzel vermied es, überflüssige Wiederholungen auszuführen. Um so minuziöser widmete er sich außergewöhnlichen Details. So zeichnete er zwar nur die rechte Tür des Portals samt Tür, Gewände und angrenzendem Turmpfeiler durch, vermerkte jedoch mit größter Sorgfalt die Spezifika der auf beiden Seiten unterschiedlich gestalteten Bildhauerarbeit des Tympanons. Am linken Blattrand hob er noch einmal eine Beobachtung hervor, die er bereits am Fuß des Trumeaufeilers zwischen den Portaltüren skizziert hatte: Ein an der Seite aufgebrochener Opferstock.³⁷⁹ In der linken oberen Ecke des Blattes erscheint die flüchtig skizzierte Gestalt eines Kleinkinds. Die verbliebene Leerstelle des Blatts in der rechten oberen Ecke füllt die Studie zu einem Drachenkapitell, das sich im östlichen Abschnitt des Südportals der Kirche befindet.

Kaum weniger engagiert und wißbegierig setzte er sich ferner mit den Besonderheiten der Kapitelle, Dienste und Sockel des an der Nordseite gelegenen Portals zur Sakristei (Abb. 30/31)³⁸⁰ und den in der Dachzone befindlichen Wasserspeiern (Abb. 32) auseinander. Die zum Teil als wolfsartige Fabelwesen gestalteten Wasserspeier muß er aus nächster Nähe, das heißt aus einem hochgelegenen Fenster der Nordkonche oder von dem Dachreiter herab, gezeichnet haben.

zeichnete er denselben noch ein paarmal größer auf die freien Stellen desselben Blattes. Er nannte das, einen Gegenstand 'durchzurässionieren'."

³⁷⁶ Hier drängt sich ein Vergleich mit Muybridge auf. Vgl. Marlene Schnelle-Schneyder, *Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellungen im 19. Jahrhundert*, Marburg 1990, hier bes. S. 63-111.

³⁷⁷ Der heute im wesentlichen als Stadtbibliothek und Restaurant genutzte "Alte Ritter" in der sogenannten *Ketzerbach*.

³⁷⁸ Die auf der Wegkreuzung Elisabethstraße/Pilgrimstein befindlichen Wohn- und Geschäftshäuser wurden erst 1970 abgerissen. Zur Topographie vgl. Ulrich Hussong, *Die Ketzerbachüberwölbung*, Zur Geschichte eines Marburger Stadtviertels im 19. Jahrhundert, Marburg 1989, hier bes. S. 33.

³⁷⁹ Vgl. Wilhelm Bücking, *Marburg, Ein Führer durch die Stadt und ihre Umgebung*, Marburg 1880, S. 4. Der von wandernden Schmieden "beschlagene" Opferstock verschwand im Verlauf der Restaurierung von 1854/1860.

³⁸⁰ Hermann Bauer, *St. Elisabeth und die Elisabethkirche zu Marburg*, unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1964, mit einem Nachwort und einem Literaturverzeichnis von Friedrich Dickmann und Angus Fowler sowie einem Epilog von Erhard Dettmering, Marburg 1990, S. 86: Die Portalgestaltung der Sakristei "zeigt [...] Abweichungen von den Formen der Kirche."

Die in Format und Detailreichtum umfangreichste Zeichnung aus dem Umfeld der Elisabethkirche zeigt eine Ansicht der Dreikonchenanlage von Südost (Abb. 33). Sie erinnert noch am ehesten an die spätere Darstellung im *Kasseler Karton* und wirkt weitgehend bildfertig ausgeführt. Auch hier wird die Darstellung im Zentrum von einer Fülle von Randbemerkungen und Detailskizzen umgeben. Am rechten unteren Bildrand erkennt man Einzelheiten des Maßwerks der Sakristeifenster und dicht daneben einen Strebeböfeler der Sakristei mit einem Wasserspeier. Dieser Wasserspeier findet sich noch einmal in einer Skizze am oberen Bildrand. Die auf dem Blatt als dünn konturierte weiße Flächen im Vordergrund zu erkennenden Wirtschaftsgebäude gehören zum alten Bestand des Deutschordenshofes, die seinerzeit noch die Umgebung der Kirche prägten. Hiervon hat sich lediglich noch das Backhaus an der Nordseite erhalten.³⁸¹ Alles übrige fiel gegen Ende des Jahrhunderts dem Abriß zum Opfer. Auch die auf einer weiteren Zeichnung festgehaltene "alte Komturei" (Abb. 34) ist seit 1888 verschwunden.³⁸²

Bei der Zusammenschau dieser Zeichnungen wird deutlich, daß Menzels enzyklopädisches Interesse an der Struktur des Bauwerks über das für den *Kasseler Karton* notwendige Maß hinausging. Möglicherweise hatte hieran der Kasseler Historiker und Archivar Georg Landau Anteil, dem Menzel vor Ort im Kirchenarchiv begegnet sein muß.³⁸³ Landau war soeben durch besondere Ereignisse in die Rolle eines Bauforschers gedrängt worden.

Zehn Tage vor Menzels Ankunft in Marburg war es in Folge eines großen Unwetters zu einer Überschwemmung der Elisabethkirche gekommen.³⁸⁴ Die Wassermassen hatten den alten Bodenbelag im Kirchenschiff unterspült, was Landau dazu genötigt hatte, die Hochgräber der hessischen Landgrafen in der Südkonche abbrechen und in den Hochchor verlegen zu lassen.³⁸⁵ Exakt jenen wenig repräsentativen Zustand, der wenig später eine umfassende Restaurierungskampagne nach sich zog, fand Menzel vor, als er zum ersten Mal die Kirche betrat.³⁸⁶ Die noch heute in Marburger Privatbesitz befindliche Zeichnung, die er spontan davon anfertigte, stellt somit ein kulturgeschichtliches Dokument ersten Ranges dar (Abb. 35).

Um die Situation in der dargestellten Weise erfassen zu können, muß Menzel auf den Lettner geklettert sein. Der Blick des Zeichners führt in den Hochchor, in dem die abgebrochenen Tumben lagern. Rechts erkennt man eine Bretterbohle, die über den eingesunkenen Boden in die Südkonche führt. Am unteren Bildrand bemerkt man eine der ursprünglich im Boden versenkten Grabplatten, die von der Überschwemmung nach oben getrieben worden waren.³⁸⁷ Eine davon galt seit langem

³⁸¹ Es dient heute als Mineralogisches Museum der Universität. Vgl. Bauer 1990, S. 124.

³⁸² Das dislozierte Barockportal wird heute als Haupteingang zum Geographischen Seminar der Universität genutzt. Vgl. Klaus Peter Müller, Historische Photos aus dem Bereich des Deutschordens an der Elisabethkirche zu Marburg, Marburg 1982 und Kurt Meschede, Vom Deutschordenshof zur Deutschhausstraße, in: Hessische Heimat, Heft 6, 1958, S. 24-28.

³⁸³ Vgl. Bauer 1990. Arnold 1905, S. 5 erwähnt, Menzel und er seien "zuletzt" noch ins "Archiv" gegangen.

³⁸⁴ Hussong 1989, S. 54f. und Anm. 91 (Bericht des Landbaumeisters). Ferner Berichte über das Unglück in: KAZ vom 6. August 1847 und ebd. vom 10. August. Zu den Verwüstungen und ihren Folgen vgl. auch Koch 1850, S. 38 und Wilhelm Bücking, Das Innere der Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg vor ihrer Restauration, Marburg 1884, S. 1 und S. 23.

³⁸⁵ Georg Landau, Die fürstlichen Grabmäler in der Kirche der h. Elisabeth zu Marburg, in: Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde, A.f., Bd. 5, 1850, S. 184-195, hier bes. S. 185.

³⁸⁶ Vgl. Arnold 1905, S. 5. Zeichnungen, die seine Behauptung belegen, man habe bei dem Besuch auch die "prächtigen Holzschnitzereien" gezeichnet, konnten nicht ermittelt werden.

³⁸⁷ Bücking 1884, S. 26: "Unter der Vierung und im Chor befanden sich elf landkomturliche Gräber. Die Grabplatten derselben, mit Relief und Inschrift versehen, lagen um einige Zoll tiefer als der Fußboden und waren außerdem noch zum Schutz mit Thüren von Eichenholz verdeckt. Diese Platten waren sämtlich

als verschollen. Menzel war wohl neben Landau der erste, der sie ausführlich studieren konnte: Sie zeigt den Sohn Landgraf Heinrichs I., dem man den Beinamen "der Ungehorsame" gegeben hatte (Abb. 46).³⁸⁸ Auch sonst konnte Menzel von der vorgefundenen Katastrophensituation wohl nur profitieren. Durch die ungewöhnliche Lagerung der landgräflichen Grabmäler war es ihm möglich geworden, sie sämtlich in der Aufsicht zeichnen zu können. Begreiflicherweise richtete er besondere Aufmerksamkeit auf die Grabplastik Landgraf Heinrichs I. (Abb. 37), den er später im *Kasseler Karton* als Kind darzustellen hatte. Heinrich erscheint nicht liegend, sondern als Standfigur unter einem Baldachin. Eine gesonderte Detailskizze gibt seinen bestrumpften Unterschenkel wieder. Zwei weitere Blätter widmete Menzel schließlich dem Studium der im 15. Jahrhundert regierenden Landgrafen Ludwig I. (Abb. 38) und Heinrich III. (Abb. 39). Sie lassen sich nur durch einen Detailvergleich der Ornamentierung ihrer Harnische voneinander unterscheiden. Wegen derart penibler Differenzierungen wird man diese Zeichnungen am ehesten mit unter die Kostümstudien für den *Kasseler Karton* rubrizieren können.

4.2. Hippologisches

Aus Marburg nach Kassel zurückgekehrt, setzte Menzel seine Studien im nahegelegenen Landgestüt und Marstall fort (Abb. 40-47).³⁸⁹ Die Beherrschung der Pferdedarstellungen, für die gerade die Berliner Kunst namhafte Bedeutung erlangt hatte, bildete für die Maler eines repräsentativen Historienbilds eine unabdingbare Grundvoraussetzung. Auch im *Einzug der Sophie von Brabant* sollte den Pferden eine besondere Rolle zugewiesen werden. Menzel mußte zudem mit einem besonders scharfsichtigen Beobachter aus dem Kreis der Kasseler Akademieprofessoren rechnen: Ludwig Sigismund Ruhl, Bruder des Ständehausarchitekten und *Comité*-Mitglieds Julius Eugen Ruhl, hatte sich weit über die Grenzen des Kurfürstentums hinaus als "Hippologe", das heißt als Sachverständiger für Fragen der historisch korrekten "Pferde-Bildung", einen Namen gemacht.³⁹⁰ Es nimmt also nicht wunder, daß Menzel auch hinsichtlich dieses Detailproblems mit besonderer Sorgfalt ans Werk ging. Er studierte nicht irgendwelche Pferde, sondern die traditionell am hessischen Hof gezüchteten Rassen: *Moscat Isabel* (Abb. 40-42), *Volonnteer* (Abb. 43) und *Yorkshire* (Abb. 45).³⁹¹

Lediglich *Moscat Isabel* ist in einer vollständigen (Rücken-) Ansicht zu sehen. Die übrigen Blätter halten Einzelbeobachtungen fest, wobei sich auch hier das besondere Faible Menzels für schwierige Darstellungsformen offenbart: extreme Nahsicht, Ausschnitthaftigkeit und ungewöhnliche Verkürzungen. Mit anatomischer Genauigkeit widmete er sich dem Rumpf und den Vorderläufen der Tiere und immer wieder mit größter Faszination auch ihren ausdrucksvollen Köpfen und Augen³⁹² (Abb. 46).

unversehrt, sind aber bis auf die des Landkomtur Georg von Hörde bei der Restauration der Kirche zerschlagen und zu Fußbodenplatten, Treppenstufen etc. verwandt worden."

³⁸⁸ Bücking 1884, S. 24f. Zur Verlagerung der Grabmäler vgl. auch Andreas Köstler, *Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche, Zur Ästhetisierung des Kultraums im Mittelalter*, Berlin 1995, bes. S. 137ff.

³⁸⁹ Brief Menzels an seine Schwester Emilie vom 15. September 1847, in: Wolff 1914, S. 110-112, hier S. 111.

³⁹⁰ Ludwig Sigismund Ruhl, *Geschichtliche Betrachtungen über die Pferderassen*, Kassel 1840. Ders., *Ueber die Auffassung der Natur in der Pferde-Bildung antiker Plastik*, Kassel 1846.

³⁹¹ Vgl. Georg Landau, *Beschreibung des Kurfürstenthums Hessen*, Cassel 1842/1867, S. 83f.

³⁹² Zum Motiv des Einzelauges vgl. Schmidt 1958, S. 108f. Zur Sehbeziehung zwischen Mensch und

4.3. Modellstudien

Von den Kostüm- und Modellstudien, die Menzel in Vorbereitung auf den *Kasseler Karton* anfertigte (Abb. 48-62, Kat. Nr.33-55), sind bisher nur sehr wenige Beispiele bekannt gemacht worden. Völlig unbeachtet blieben zwölf Blätter aus diesem Konvolut, die er 1896 an den Sammler Gustav Henneberg in Zürich abgab, welcher sie schon bald danach wieder verkaufte, woraufhin sie zum überwiegenden Teil an unbekanntem Ort verschwanden.³⁹³ Sie fanden sich in einem Auktionskatalog der Firma Helbing aufgeführt (Kat.Nr.33-35, 39/40, 44/45, 49-51, 53) und glücklicherweise zumindest in zwei Fällen auch reproduziert (Abb. 58/59). Zudem konnten in der Graphischen Sammlung des Schloßmuseums Weimar einige Zeichnungen ermittelt werden, die ebenfalls als Wiedergabe von Modellstudien für den Karton gedeutet werden müssen (Abb. 52/53, 56, 61/62). Es handelt sich hierbei jedoch nicht um die Originalzeichnungen, sondern um auf dünnes Transparentpapier übertragene Pausen derselben. Mit diesem Verfahren pflegte Menzel entliehene, verkaufte oder verschenkte Zeichnungen für sich zu kopieren.³⁹⁴ Auf einem der Blätter liest man den Namen *Caroline* (Abb. 53), womit die älteste Tochter Karl Heinrich Arnolds gemeint sein muß.³⁹⁵ Ihr Bruder Carl Johann Arnold, der Menzel in Kassel assistierte, wurde in späteren Jahren Hofmaler in Weimar. Die Pausen, die erst 1971 in die Graphische Sammlung gelangten, dürften sich ehemals in seinem Besitz befunden haben. Es kann also mit einiger Sicherheit angenommen werden, daß die ihnen zugrundeliegenden Originalstudien im Kreis der Familie Arnold in Kassel gezeichnet wurden. Man erkennt hier Studien, die auf die jungen Frauen in der linken Bildhälfte, die beiden Knaben und die Reiter rechts und auf einige andere Details des *Kasseler Kartons* (Abb. 15) bezogen werden können.

Stellt man die hier zusammengetragenen Modellstudien in einer plausiblen Reihenfolge zusammen, so läßt sich folgende Bilanz ziehen: Die erste konkrete Auseinandersetzung mit dem Figurenrepertoire des künftigen Historienbilds, die wohl noch in Menzels Berliner Atelier erfolgte, galt einer Gruppe von *Kavalieren zu Pferde* (Kat.Nr.36-40, Abb. 48-50). Auf den betreffenden Blättern, die 1847 datiert sind, fehlt der Vermerk *Cassel*. Eine von diesen Zeichnungen ist besonders interessant, da sie belegt, daß sich Menzel hierbei sehr wohl an der von ihm angeblich so geschmähten Akademielehre Gottfried Schadows zu orientierten wußte (Abb. 48).³⁹⁶ Sie zeigt, daß er die darzustellende Figur zunächst als Akt studierte, ehe er sich des Problems des drapierten Mantels annahm.³⁹⁷

Tier vgl. Wolfgang Kemp, Der "Bärenzwinger" von Adolph Menzel, in: Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsgeschichtliche Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983, S. 56-66.

³⁹³ Weiteres zu dieser Auktion in Kapitel IV.10.2.

³⁹⁴ Vgl. Riemann-Reyher 1992, S. 26. Vergleichbares in Kat. Kiel 1981, Nr. 114. Vgl. auch ebd. Nr. 110; Kat. Hamburg 1982, Nr. 132/133; Kat. Berlin (West) 1984, Nr. 83 und Hochhuth 1991, S. 60. Bei den letzten Beispielen handelt es sich um eine Art von 'Quittungsblättern'.

³⁹⁵ Geboren am 5. Januar 1821. Vgl. Heidelberg 1933, S. 27.

³⁹⁶ Schaar ebd., S. 10 meint hingegen, Menzel habe davon abgesehen, sich die "akademischen Bräuche" der Schadowschule zu eigen zu machen.

³⁹⁷ Zu Schadows Curricula vgl. Busch/Beyrodt 1982, S. 162ff, hier S. 165: "Zu der Ausführung einzelner Teile ist es ohnehin notwendig, die Studien des Nackten [...] zu zeichnen. Auch bei drapierten Figuren und Gruppen ist es von entschiedenem Nutzen, wenigstens die Hauptlinien des Nackten zuerst aufzuzeichnen; denn gewisse Punkte, selbst des schwersten Mantels, liegen dennoch unmittelbar auf dem Nackten [...]". In Menzels Besitz befand sich nachweislich der *Polyclet* Schadows. Vgl. Riemann-Reyher 1996, S. 446.

Nach seiner Ankunft in Kassel ergänzte er diese Vorarbeiten durch Studien zu den beiden *Pagen* (Kat.Nr.41-45, Abb. 51-53), den *Ehrenjungfrauen* (Kat.Nr. 46-50, Abb. 54-57), der Hauptprotagonistin *Herzogin Sophie von Brabant* (Kat.Nr.33-35, Abb. 57/58) und zur Figur eines älteren Mannes in einem bodenlangen Zeremonienmantel, dem später die Rolle eines *Bürgermeisters* zufallen sollte (Kat.Nr.51-53, Abb. 59/60). Die auf den Weimarer Pausen dokumentierten Detailstudien machen deutlich, daß er sich abschließend, das heißt nach Erfassung der Großform und des Kostüms, intensivst mit der Grammatik einer charakteristischen Gestensprache beschäftigte (Kat.Nr.54/55, Abb. 61/62).

5. Bildtraditionen - Zur Ikonographie des Einzugs

Herrschereinzüge und Empfänge als ikonographische Relikte des Triumphzugs gehörten auch im 19. Jahrhundert zum allegorisch aufgeladenen Motivrepertoire einer der höfischen Repräsentation dienlichen Historienmalerei.³⁹⁸ Das Sujet bot eine willkommene Gelegenheit für prachtvolle Inszenierungen und eine romantische Rückbesinnung auf die ruhmreiche Vergangenheit der Fürsten; in den dynastiegeschichtlichen Wandmalereizyklen bildete es gemeinhin den dramaturgischen Kulminationspunkt der ausgebreiteten Bilderzählung. Die Liste der bekannteren Beispiele, die sich ausgehend von Franz Pforrs *Einzug Rudolphs von Habsburg in Basel im Jahr 1273* (Abb. 63), gemalt 1810, über Schnorr von Carolsfelds *Barbarossas Einzug in Mailand* (Abb. 64) und Peter von Heß' *Einzug König Ottos I. in Nauplia* (Abb. 65), beide fertiggestellt um 1835, Alfred Rethels Entwurf zum *Einzug in Pavia*, ausgeführt 1850/51, bis zu Hans Makarts *Einzug Karls V. in Antwerpen* von 1878, ausbreiten ließe, ist lang.³⁹⁹

Ungeachtet variabler Gestaltungsmöglichkeiten, die sich aus dem jeweils verschiedenen historischen Kontext heraus entwickeln ließen, waren der kompositionellen Bewältigung des Fürsteneinzugs eher enge Grenzen gesetzt: Um dem Präsentationscharakter des Geschehens gerecht werden zu können, mußte das Motiv der bildparallelen Reihung aufgenommen werden. Was die Stereotypen bereicherte, waren im wesentlichen zwei Möglichkeiten der ästhetischen Umsetzung: eine panoramatische Entfaltung oder eine dramatische Verdichtung des Geschehens. Ersteres läßt sich bereits im Ansatz bei Pforrs *Einzug Rudolphs* und auch bei Peter von Heß' *Einzug Ottos* beobachten; in Makarts *Einzug Karls V.* wurde es zur Wiedergabe einer phantastischen Maskerade gesteigert. Julius Schnorr von Carolsfeld und Alfred Rethel wählten für ihre Wandgemälde⁴⁰⁰ hingegen das Mittel der Reduktion auf den elementaren, gleichwohl dramatischeren Kern der Handlung, nämlich auf den Moment des Zusammentreffens von Sieger und Besiegten. Der Verzicht auf die 'Bandbreite' der Prachtentfaltung findet sich in den genannten Beispielen durch eine stärkere Theatralisierung, vor allem durch eine pathetische Gestensprache und die zitathafte Verwendung tradiertter Herrschaftssymbole, kompensiert. Hier wie dort wird die Gestalt des Siegers, der an ein antikes Reiterstandbild erinnert, von der Architektur eines Triumphbogens gerahmt.⁴⁰¹

³⁹⁸ Vgl. die Münchner Schülerkritik von Iglshimer zit. bei Busch/Beyrodt 1982, S. 198f.

³⁹⁹ Die Beispiele finden sich ausführlich behandelt bei Brieger 1930.

⁴⁰⁰ Ebd. Schnorr hatte 1835 die Ausmalung der Münchner Residenz übertragen bekommen - Rethels *Einzug in Pavia* war Bestandteil des *Karlszyklus* im Aachener Rathaus.

⁴⁰¹ Von Schnorr in eine Ruine Mailands, von Rethel in ein Stadttor Pavias verwandelt.

Die Darstellungen des Einzugs der Sophie von Brabant waren hingegen, ehe sich Menzel des Themas annahm, weit bescheidener ausgefallen.

Bei den ersten bekannten Darstellungen zur Geschichte der Herzogin Sophie von Brabant handelt es sich um einige Federzeichnungen, welche die um 1500 entstandene Hessische Chronica des Wigand Gerstenberg illustrieren. Eine davon ist als Wiedergabe ihres Besuchs in Marburg zu interpretieren.⁴⁰² Sie zeigt eine schematisch ausgeführte Huldigungsszene (Abb. 66). Man erkennt - am linken Bildrand stehend - Sophie von Brabant und ihren Sohn Heinrich und einen hohen Würdenträger, der auf die gegenüberliegende Szene verweist und seinerseits von einigen in Wams und Schnabelschuhen gekleideten Herren flankiert wird, die heftig gestikulieren. Die *Hessische Chronika* Wilhelm Dilichs, die 1605 im Auftrag des Landgrafen Moritz erschien, enthält lediglich eine Art von Porträtdarstellung mit Wappen ohne jede szenische Zutat (Abb. 67). Karl Wilhelm Justis Abhandlung im *Rheinischen Taschenbuch für das Jahr 1814* war eine der Gerstenberg-Illustration sehr ähnliche Darstellung des Kupferstechers Carl August Schwerdtgeburch beigelegt worden (Abb. 68).⁴⁰³ Hier sieht man Sophie mit Heinrich, flankiert von einigen "Gewappneten", inmitten einer von giebelbekrönten Bürgerhäusern gezierten Stadt auf einer kleinen Freitreppe stehend und auf die zu ihren Ehren versammelten Bewohner herabblickend.

In den Kasseler Kunstsammlungen konnten darüber hinaus zwei Ölskizzen mit gleichem Sujet ermittelt werden, die von den beiden Kasseler Akademieprofessoren Ludwig Sigismund Ruhl und Friedrich Müller ausgeführt wurden (Abb. 69/70). Ihr Entstehungszusammenhang blieb bisher ungeklärt.⁴⁰⁴ Meines Erachtens liegt es nahe, sie als einen internen Beitrag zu der von dem Kasseler Kunstverein veranstalteten Ausschreibung für das "Vereinsbild" zu interpretieren. Sie müssen demzufolge als Konkurrenzentwürfe zu Menzels *Kasseler Karton* betrachtet werden.

Die beiden Skizzen bestätigen noch einmal die weiter oben als stereotyp charakterisierten Möglichkeiten zur künstlerischen Gestaltung eines triumphalen Einzugs. Während Ruhl (Abb. 69) ähnlich wie Schnorr und Rethel das Moment der szenischen Komprimierung auf die Hauptgruppe - Sophie und ihr Kind auf einem weißen Schimmel über einen blumenbestreuten Teppich (ein)reitend, begleitet von Bannerträgern und Hofdamen - wählte, entschied sich Müller (Abb. 70) für das panoramatische Modell, wobei er das Geschehen vor der Silhouette des Landgrafenschlosses und unmittelbar vor den Stadtmauern Marburgs ansiedelte. Von wenigen "Gewappneten" seitlich flankiert und von eilfertigen Dienern beschirmt, ließ er Sophie und Heinrich in einer offenen Kutsche Platz nehmen. Freundlich neigen sich Mutter und Sohn dem Patrizier entgegen, der ihnen den Schlüssel der Stadt anbietet. Durch das Stadttor strömt währenddessen das von einem Geistlichen geführte Volk. Blumenbekränzte Kinder, ein romantisch verschlungenenes Paar, ein Bettler und ein wüst aussehender Bauer bilden die vordergründige Staffage der märchenhaft ausufernden und - unbekümmert um historische Authentizität - in naiver Erzählfreude schwelgenden Bilderzählung, welche in vielem an die romantischen Geschichtsbilder Moritz von Schwind erinnert.

⁴⁰² Die beiden anderen illustrieren Höhepunkte des Erbfolgekrieges: die *Einnahme Eisenachs* und der Markgraf Heinrich von Meißen abgezwungene *Schwur auf die Rippe der Heiligen Elisabeth*. Siehe Gerstenberg/Diemar. Es zeigt sich, daß die Geschichte des Erbfolgestreits auch andere "fruchtbare Momente" für ein Historienbild geboten hätte. Vgl. dazu auch Justi 1838, S. 26, S. 38 und S. 60.

⁴⁰³ Die Fassung von 1838 enthielt keine Bildbeilagen.

⁴⁰⁴ Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Bestandskatalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts, bearbeitet von Marianne Heinz, Kassel 1991, Nr. 484 und Nr. 619.

Offenbar aber war es weder dem als strengem Konservativen bekannten Ruhl⁴⁰⁵, noch seinem als jovial und aufgeschlossen geltenden Kollegen Müller⁴⁰⁶ gelungen, den Kunstverein von ihren jeweiligen Vorstellungen zu überzeugen.⁴⁰⁷ Der *Kasseler Karton* Menzels sollte eine stilvollere Lösung bieten.

Daß sich das dynastiegeschichtlich okkupierte Rahmenthema des Einzugs im übrigen durchaus auch mit fortschrittlichen Bedeutungsebenen bereichern ließ, hatte wenige Jahre zuvor schon das Beispiel der Versailler Galerie unter Beweis gestellt. Dort war das noch unter Ludwig XVIII. von Francois Gérard gemalte Bild des *Einzugs Heinrichs IV. in Paris* als Darstellung eines erwünschten Miteinanders in der ideologisch zerissenen Republik der Restauration uminterpretiert worden (Abb. 71).⁴⁰⁸ Im Zentrum der Galerie, das zunächst für eine Apotheose des Königs gedacht war, prangte zudem nach der Eröffnung von 1831 der 1421 erfolgte *Einzug der Jeanne d'Arc in Orléans*.⁴⁰⁹ Unter den Bedingungen des reaktionär geprägten deutschen Partikularismus durfte derartiges jedoch nur mit größter Vorsicht nachgeahmt werden.

⁴⁰⁵ Ruhl galt als hochgebildeter Querulant und Vertrauter des Kurprinzen. Von den Nazarenern beeinflusst, malte er noch als Akademiedirektor (seit 1840) bevorzugt "sagenhafte Stoffe". Vgl. Louis Katzenstein, *Kasseler Künstler*, S. 311. Ruhl beteiligte sich auch an den Berliner Akademieausstellungen, vgl. u. a. Kat. Akademieausstellung Berlin 1841, Nr. 809 *Der Tod der Bianca Capello*, Nr. 810 *Fortuna*, Nr. 811 *Venezia*. Menzel spielt m.E. in seinem Brief vom 23. April 1844 auf Ruhl und dessen hessisches Idiom an: "Wird Herrrrr R-R-R-R unsere Ausstellung nicht wieder mit einem italienischen Salat würzen?", in: Wolff 1914, S. 80.

⁴⁰⁶ Der "rote Müller" (1811/1859) war als besonders jovial und trinkfest bekannt. Er hatte in München studiert und die Zeit von 1833 bis 1840 in Italien verbracht. Müller malte bevorzugt deutsche Waldlandschaften, gelegentlich auch Karikaturen. Er starb verarmt in München. Vgl. Katzenstein, *Kasseler Künstler* 1901, S. 312 und Kat. Kassel 1991, S. 136.

⁴⁰⁷ Die Akten des Kunstvereins, die über den Ablauf des Wettbewerbs und das Auswahlverfahren Auskunft geben könnten, sind seit dem letzten Weltkrieg verschwunden.

⁴⁰⁸ Vgl. Gaethgens 1985, S. 181ff.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 162-169 und S. 251.

6. Rekonstruktion des Arbeitsverlaufs in Kassel

6.1. Briefwechsel

Die Annahme, den *Kasseler Karton* wie gewünscht bis zur Jahresausstellung des Kunstvereins, das heißt bis zum Spätherbst 1847, fertigstellen zu können, erwies sich als illusorisch. Die Arbeit daran währte nicht die versprochenen "6-8 Wochen"⁴¹⁰, sondern mehr als acht Monate. Aus Menzels Briefen an seine Geschwister sind daher vor allem Entschuldigungen für sein langes Fernbleiben zu entnehmen, oft auch eindringliche Bitten, seine Gründe verstehen zu wollen. Noch am 15. September schien er ernsthaft davon überzeugt, seine Arbeit alsbald abschließen zu können; er habe nach seiner Rückkehr aus Marburg sofort damit angefangen und hätte natürlich noch "Modelle, Kleider aller Art", so gut sich diese in Kassel auftreiben ließen "nötig" gehabt, wobei ihm der Kunstverein behilflich gewesen sei, um dann hinzuzufügen: "Vier Wochen und wohl eher darüber habe ich aber jedenfalls noch zu thun, obenein da die Tage schon merkbar abnehmen [...]"⁴¹¹. Elf Tage später schrieb er seinem Bruder Richard, er sei "durchschnittlich früh von vor halb 8 an bis Nachmittags gegen 6 in den Bügeln", dazwischen vergingen "etwa 1 1/2 Stunden mit Mittagessen und Kaffee"⁴¹². In einem Brief vom 21. Oktober beteuerte er, sie zu vermissen, berichtete zugleich von seiner allmählichen Eingewöhnung und äußerte erste Bedenken hinsichtlich ihrer finanziellen Versorgung.⁴¹³ Wieder zwei Wochen später wies er ihre Klagen über die "Trennungsqualen" mit einem etwas pathetischen Bekenntnis zurück:

"Ihr scheint zu meinen, ich zöge meinen hiesigen Aufenthalt willkürlich unnütz in die Länge, [...], aber die Tage werden kürzer, und im Verlauf der Arbeit steigt mein Interesse und mit diesem meine Anforderung, und ehe ich nicht meinen Kräften genuggethan habe, eher werde ich das Heft nicht hinlegen. [...] Vor dem Rahmen bin ich in meinem Amt, und in Gottes Hand, und darf weder nach rechts noch links fragen; dergleichen kann nur wirken, was es auch gewirkt hat; der Arbeitende ist hierin gleich Amme, Seelenunruhe schlägt auf die Milch. - Du [Emilie] bist doch wohl die Erste, die nicht will, daß ich mich jetzt, meiner jahrzehntelangen Sehnsucht nach einer solchen Arbeit unwürdig erzeugen soll? Ich darf von meinen Geschwistern fordern, daß sie nicht allein ein Herz, sondern auch Vernunft haben."⁴¹⁴

Am 12. November entschuldigte er sich bei seinem Verleger Lorck. Er werde "erst in 4 Wochen abreisen" und ihm daher frühestens "zu Neujahr [...] neue Zeichnungen zuschicken können".⁴¹⁵ Gemeint waren die zugesagten Illustrationen zu den *Gesammelten Werken Friedrichs des Großen*. Eine Woche später wiederum schrieb er an die Geschwister, die Arbeit schreite "wacker dem letzten Viertel entgegen".⁴¹⁶ Am 3. Dezember merkte er an, daß er wohl doch noch ein "paar Wochen" brauchen werde und sich zusätzlich um "mancherlei Arrangements mit Transport und

⁴¹⁰ Brief Menzels vom 23. Juli 1847, in: Wolff 1914, S. 106f.

⁴¹¹ Brief Menzels an seine Schwester Emilie, in: Wolff 1914, S. 110ff.

⁴¹² Brief Menzels an seinen Bruder Richard vom 26. September 1847, in: Wolff 1914, S. 112f.

⁴¹³ Brief Menzels an seine Geschwister vom 21. Oktober 1847, in: Wolff 1914, S. 113f. Menzel schickte eine Geldsumme mit, die "wohl nöthig" sei. In diesem Brief erwähnt er auch ein (erstes?) Zusammentreffen mit Graf Flemming von der "preußischen Gesandtschaft", welcher später zu seinem engen Freundeskreis zählte.

⁴¹⁴ Brief Menzels an seine Geschwister vom 3. November 1847, in: Wolff 1914, S. 114f.

⁴¹⁵ Brief Menzels an C. B. Lorck (J. J. Weber) vom 12. November 1847, in: Wolff 1914, S. 115.

⁴¹⁶ Brief Menzels an seine Geschwister vom 19. November 1847, in: Wolff 1914, S. 116.

Ausstellung u.s.w." kümmern müsse: "Unser einer ist wie ein Soldat, der dahin gehört, wo Krieg ist, und so lange der Krieg dauert!"⁴¹⁷

Am 18. Dezember gestand er ihnen ein, daß bei "Lampenlicht [...] nichts zu machen" sei und er sich nicht auf "Kosten der Durchführung" beeilen wolle.⁴¹⁸ Kurz nach Weihnachten vermied er weitere Versprechungen⁴¹⁹, ehe er sich am 20. Januar noch einmal zu einer ausführlicheren Vertröstung veranlaßt sah:

"Bedeutende Zwecke und Entschlüsse fordern auch ebensolche Anstrengungen und wenns Gott will Opfer, will ich nicht bloß wie bisher die Leute in Berlin und anders wo, die es verstehen, stillschweigend glauben lassen, daß ich größere Dimensionen ebenso überwinden würde, wie kleine Holzschnitte und Bilder, sondern dies Alles auch den Leuten unter die Nase beweisen, die es nicht verstehen, gleich wohl aber eine Stimme führen, so muß ich handeln, wie ich handle. Was meint Ihr, wie z.B. Gallait gearbeitet haben mag, um sich auf die Stufe zu schwingen, wo er dann solche Arbeiten übernehmen und resp. so ausführen konnte! [...] ich ändere keineswegs fortwährend wie sie meinen, sondern gehe nur konsequent Schritt vor Schritt zu Ende und mache Alles, so gut ich es im Stande bin. [...] Du klagst über mein Hinhalten. Bedenke die Kunst ist ein durchgehendes Roß [...]. Die Reue über hastige Beendigung wird zum nagenden Wurm, wenn die peinvollen Gefühle, durch die man sich zur Hast hinreißen ließ vorüber sind, deren Andenken bald genug erlischt, aber die daraus entsprungenen Mängel, Versäumnisse für immer haften bleiben und das Werk so über kurz oder lang degradieren. Es gibt hiervon so viele Beispiele, namentlich leider bei uns Deutschen [...]."⁴²⁰

Um den 11. Februar 1848 schrieb er ihnen erleichtert: "Ich fange eben den letzten Ritter und Reiter an."⁴²¹ Am 25. Februar folgte endlich ein "soli deo gloria", er könne mit dem "Dampfen" (der Fixierung) beginnen.⁴²² Vierzehn Tage später war auch diese Arbeit getan und der Karton endlich an seinen Ausstellungsort verbracht worden.⁴²³ Am 20. März 1848 fand die Ausstellungseröffnung statt.

6.2. Dokumentationszeichnungen

Von dem Gewicht, das Menzel seinem Auftragswerk zumaß, zeugen neben den zitierten Briefen auch einige Skizzen, mit denen er den Verlauf seiner Arbeit festhielt⁴²⁴ bzw. von seinem Schüler "Carlchen" Arnold dokumentieren ließ (Abb. 72-74 und 89-91). Auf einer dieser Zeichnungen (Abb. 72) ist detailliert die Ateliersituation wiedergegeben. An der Längswand des Raumes erkennt man die aufgespannte Leinwand und davor die für Menzel unabdingbare Hilfskonstruktion aus Gerüst, Leitern und Bohlen. Die Dimensionen des Kartons samt seines Figurenrepertoires

⁴¹⁷ Brief Menzels an seine Geschwister vom 3. Dezember 1847, in: Wolff 1914, S. 116f.

⁴¹⁸ Brief Menzels an seine Geschwister vom 18. Dezember 1847, in: Wolff 1914, S. 118f. Menzel erwähnt, daß er von dem preußischen Gesandten Graf Galen für den Weihnachtsabend eingeladen worden sei.

⁴¹⁹ Brief Menzels an seine Geschwister vom 27. Dezember 1847, in: Wolff 1914, S. 119.

⁴²⁰ Brief Menzels an seine Geschwister vom 20. Januar 1848, in: Wolff 1914, S. 120ff.

⁴²¹ Brief Menzels an seine Geschwister [ca. 11. Februar 1848], in: Wolff 1914, S. 124.

⁴²² Brief Menzels an seine Geschwister vom 25. Februar 1848, in: Wolff 1914, S. 125. Tags zuvor hatte Menzel noch einmal seinen Verleger Lorck vertröstet. Vgl. Brief vom 24. Februar, in: Wolff 1914, S. 124: "Meine Arbeit fesselt mich noch bis Anfang des nächsten Monats hier, dann aber sind in Berlin Ihre Angelegenheiten das Erste".

⁴²³ Brief Menzels an seine Geschwister vom 9. März 1848, in: Wolff 1914, S. 125f.

⁴²⁴ Ähnliche Dokumentationszeichnungen von der Arbeit am *Krönungsbild* enthält ein Brief an seinen

überstiegen Menzels Körpermaß bei weitem. Auf dem Gerüst vor der Wand steht eine Staffelei, an die eine Zeichnung geheftet ist. Was hier noch undeutlich ermittelt werden kann, präzisiert eine der Carl Johann Arnold zugeschriebenen Zeichnungen (Abb. 73). Sie zeigt Menzel in prüfender Betrachtung vor seinem offenbar bereits fertiggestellten Karton stehend. In seiner rechten Hand hält er ein Blatt, das unschwer als eine Studie zu dem *Bürgermeister* (Abb. 59) wiederzuerkennen ist. Neben Menzel erblickt man eine Staffelei und eine der Stegleitern, auf der ebenfalls einige Blätter mit nicht näher ermittelbaren Einzelstudien liegen. Die hier dargestellte Situation läßt sich als Endkorrektur deuten. Beide Zeichnungen scheinen somit bereits für den *Kasseler Karton* eine Arbeitsmethode zu bestätigen, die Menzel auch bei seinen späteren Gemälden praktiziert haben soll; das Verfahren, bildmäßig festgelegt Einzelstudien mosaizierend in die Bildfläche zu montieren.⁴²⁵ Max Liebermann beschrieb dieses Verfahren wie folgt:

"Ich glaube, keines anderen Künstlers Procède war so selbstherrisch und eigenwillig wie das Verfahren Menzels. Ich habe sowohl die Anfänge des Walzwerkes wie des Marktes in Verona gesehen: eine waagerechte Linie auf der blanken Leinwand bezeichnete den Horizont, dann sah man vertikale Linien mit roter und blauer Kreide gezogen, die die Größen einer Figur an der betreffenden Stelle angaben, und während z.B. auf dem Walzwerk das Räderwerk des Hintergrundes, auf dem Marktplatz die Häuserreihe mit der Luft fix und fertig waren und nie mehr berührt wurden, war der Raum, den die Vordergrundfiguren einnehmen sollten, mit der größten Sorgfalt und Vorsicht ausgespart."⁴²⁶

6.3. Ungereimtheiten

Menzels *Kasseler Karton* war als Darstellung des *Einzugs* der Sophie von Brabant annonciert worden, gibt aber, wie schon festgestellt, einen anderen Moment wieder, nämlich den Moment des *Empfangs* mit nachfolgender Huldigung.⁴²⁷ Verschiedene Beobachtungen lassen den Schluß zu, diese Darstellung als Ergebnis eines Planwechsels zu interpretieren.

So weisen einige der später verworfenen Studienblätter auf eine ursprünglich weiträumiger gespannte Konzeption hin. Zu erinnern ist hier vor allem an die Zeichnung der alten Lahnbrücke mit der Stadtansicht Marburgs im Hintergrund (Abb. 20). Sie hätte dem ikonographischen Modell eines *Einzugs* weit besser entsprechen können als der schlußendlich gewählte Schauplatz vor der Elisabethkirche. Auch deuten einige sehr 'ausgreifend' angelegte Modellstudien auf ein anfänglich breiter aufgefächertes, das heißt bildparallel organisiertes, Figurenrepertoire hin. Vor allem jedoch verblüfft eine der Carl Johann Arnold zugeschriebenen Dokumentationszeichnungen (Abb. 74). Sie zeigt Menzel in Rückenansicht vor der großen Leinwand des Kartons. Interpretiert man sie als einen authentischen Beleg, so muß davon ausgegangen werden, daß Menzel sich noch in einem fortgeschrittenen Prozeß seiner Ausarbeitung zu gravierenden Abänderungen seiner

Freund Puhlmann. Vgl. Kat. Berlin (Ost) 1980, S. 50 und Kat. Kiel 1981, Nr. 163a. Auch die Entstehung der Marienburg-Fresken sowie die des *Eisenwalzwerks* wurde in entsprechender Weise dokumentiert. Vgl. Riemann-Reyher 1992, S. 73f. und S. 122ff. und Kat. Berlin 1996, Nr. 152.

⁴²⁵ Vgl. Schaar 1982, S. 9f.; Forster-Hahn 1978, S. 257-270. Eine exemplarische Beschreibung dieser Arbeitsweise findet sich bei Claude Keisch, Adolph Menzels *Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen*, Vermutungen über ein unvollendetes Meisterwerk, in: Forschungen und Berichte, 26, Berlin 1987, S. 259-282, hier S. 270ff. Vgl. dazu auch Kat. Berlin 1996, Nr. 173.

⁴²⁶ Liebermann 1921, S. 7.

⁴²⁷ Während in der Kunstvereins-Anzeige vom 27. Juli 1847 noch die Rede von einem *Einzug* war, hieß es in der Ankündigung der Ausstellung vom 18. März 1848, der *Empfang der Herzogin von Brabant* sei zu besichtigen. Zur Problematik von Bildtiteln bei Menzel siehe auch Zangs 1992, S. 187f. (in Hinsicht auf das sogenannte *Krönungsbild*) und S. 207f. (in Hinsicht auf die *Abreise Wilhelms I. zur Armee*, die von Schasler kurzerhand in *Auszug des Königs zum Kriege gegen Frankreich* umbenannt wurde).

Ursprungskonzeption hinreißen ließ.⁴²⁸ Man erkennt auf der wiedergegebenen Bildfläche zwei festlich geschmückte Pferde, die von zwei Rittern oder Pagen über eine Anhöhe geführt werden. Sie bewegen sich von rechts unten kommend nach links oben. Ein solch ausladendes Handlungsdetail sucht man in der gedrängten Szenerie des *Kasseler Kartons* vergeblich. Sie bietet lediglich einer Reiterfigur ausreichenden Raum für eine Profilansicht und verstellt den Blick auf das Pferdegespann der Kutsche. Auch die Annahme, die Pferde könnten anfänglich im Hintergrund platziert worden sein, macht wenig Sinn. Schon die Proportionierung der Figuren spricht dagegen, und auch die Logik des bildimmanenten Geschehens würde dadurch empfindlich gestört: Wohin sollten die beiden Begleiter mit ihren Pferden *ziehen*, während Sophie gleichzeitig die Huldigung der Bevölkerung entgegennimmt?

Es stellt sich nunmehr die Frage, welche Umstände Menzel dazu genötigt haben könnten, immer wieder aufs neue Abänderungen an seiner Darstellung vorzunehmen, um schließlich aus einem *Einzug* eine mehr als ungewöhnliche Huldigungsszene hervorgehen zu lassen.

6.4. Ein Paradigmenwechsel - *Das Trauerspiel in Kurhessen*

Am 20. September 1847 sah sich das *Comité* zu einer höchstoffiziellen, wenngleich reichlich verspäteten, Verbeugung vor dem Prinzregenten Friedrich Wilhelm veranlaßt. Im Anschluß an den pflichtschuldigst erteilten Bericht über Vorbereitungen zur Jahresausstellung, verknüpft mit der Bitte, er möge so gnädig sein, die "ausgestellten Gemälde eines Anblicks zu würdigen", erlaubten sich die Unterzeichner Rommel, Arnold, Bromeis und Klauhold, um allerhöchste Aufmerksamkeit für einen "Vortrag" zu ersuchen, der nichts anderes beinhaltete, als eine nochmalige Erläuterung des Karton-Projekts. Dies klang so:

"Es sind nunmehr gerade 600 Jahre, seit nach dem Aussterben des Mannesstammes der thüringischen Landgrafen die durchlauchtigste Familie Ew. Königlichen Hoheit den Thron von Hessen bestiegen haben. An dieses denkwürdige Ereigniß, in welchem sich gleich zu Anfang der besonderen vaterländischen Geschichte deren innerster, zu allen Zeiten bewährter Charakterzug, die unerschütterliche Anhänglichkeit der Unterthanen, an das angestammte Fürstenhaus, in so schöner Weise offenbart, glaubten die ehrerbietigst Unterzeichneten durch eine bildliche Darstellung erinnern zu müssen.

Sie veranlaßten daher den Maler Adolph Menzel in Berlin, den Einzug der ehrhabenen Ahnherren Ew. Königlichen Hoheit, des Landgrafen Heinrich I. mit seiner Mutter, der Herzogin Sophia von Brabant, in Marburg, in einer Zeichnung wiederzugeben.

Dieser Carton, welcher in lebensgroßen Figuren ausgeführt wird, ist zwar noch nicht vollendet, wird aber in kurzem abgeliefert werden, und dann zur Erhöhung des Glanzes der Ausstellung noch mehr beitragen.

Indem wir uns unterthänigst vorbehalten, hierüber noch eine besondere Meldung nachfolgen zu lassen, geben wir uns der Hoffnung hin, daß Ew. Königliche Hoheit, den auf uns vererbten Gesinnungen der Treue gegen unsere gnädigsten Landesherren, welchen wir gewiß in Übereinstimmung mit den Gefühlen aller Mitglieder des Vereins, durch die Veranlassung dieses Kunstwerks, einen Ausdruck geben wollten, huldreichste Anerkennung nicht versagen werden, und ersterben in dieser Erwartung [...]"⁴²⁹

⁴²⁸ Daß Menzel ältere Werke "Überarbeitungen" unterzogen ist bekannt. Vgl. Meyerheim 1906, S. 156. Auch bei den maltechnischen Untersuchungen zu *Leuthen* stellte man fest, daß Menzel noch in einem fortgeschrittenen Stadium der Arbeit, das heißt während des Malprozesses, großflächige Streichungen und Korrekturen vornahm. Vgl. dazu Gronau 1987, S. 284 und 288.

⁴²⁹ StaM, Bestand 300 C 7 Nr. 5, Bd. 1. Mit dem Eingangsvermerk: "Wilhelmshöhe 11. Oktober 1847".

Für dieses plötzliche Antichambrieren gab es einen guten Grund. Im Herbst des Jahres 1847 mehrten sich in Kassel die Nachrichten über eine schwere Erkrankung Kurfürst Wilhelms II., und schon am 20. November 1847 verstarb er in seinem Schloß zu Hanau. Der Plan, ihn mit Hilfe des *Kasseler Kartons* für eine Unterstützung des Kunstvereins und besonders für die Idee einer "vaterländischen Galerie" anwerben zu können, hatte sich zerschlagen. So mußte ein neuer Gönner gefunden werden.

Doch die salbungsvollen Worte an Friedrich Wilhelm erwiesen sich schon bald als vergebliche Liebesmüh. Nach dem Tod Wilhelms II. sollten sich selbst die schlimmsten Befürchtungen der liberalen Bürgerschaft erfüllen. Sein Nachfolger trat in die Fußstapfen des Königs von Hannover und versuchte den Staatsstreich. Er schrieb schon am 29. November an den König von Preußen und teilte diesem mit, daß er nunmehr der seinem Vater "abgetrotzten" Verfassung die Anerkennung versagen wolle.⁴³⁰ Was dann folgte, ist als Auftakt des "Trauerspiels in Kurhessen" in die Geschichte eingegangen. Der neue Kurfürst verlangte "die Vereidigung des Militärs auf den Landesherrn, dem er im Gegensatz zur Bestimmung der Verfassung nur den sogenannten Fahneneid abnahm [...] und [...] allein zum Gehorsam gegen den Landesherrn verpflichtete."⁴³¹ Somit war der seit langem schwelende Verfassungskonflikt mit neuer Heftigkeit ausgebrochen. Er mündete in die revolutionsgeschwängerte Ära des *Vormärz*. Selbst im beschaulich-biedereren Kurhessen sollte die Konfrontation zwischen Volk und Herrscher allmählich bedrohliche Züge annehmen.

Diese dramatischen Ereignisse konnten weder Menzel noch seine Auftraggeber ungerührt lassen. Es gab ausreichend Anlaß, an einem abschließenden Erfolg des *Kasseler Kartons* zu zweifeln. Wenn also noch Abänderungen vorgenommen werden konnten und mußten, so jetzt. Exakt zu diesem Zeitpunkt begann Menzel damit, seine Geschwister und seinen Verleger zu trösten, weil es wohl noch etwas dauern müsse, ehe er zurückkommen könne. Die dem Kurprinzen versprochene baldige Ablieferung, die auf eine Präsentation im Rahmen der Jahresausstellung abzielte, mußte verschoben werden.

6.5. Montage

Nur sehr wenige der ermittelten Vorzeichnungen wurden ohne Abänderungen in die Darstellung des *Kasseler Karton* übernommen (Abb. 15). Manche wurden offenbar auch gänzlich zur Seite gelegt, so beispielsweise die kontemplative (Pilger?-) Figur eines Mannes, der sich mit melancholischem Blick auf einen Stab stützt⁴³² (Abb. 49). Nach dem in Marburg "durchräsionierten" bäuerlichen "Menschenschlag" (Abb. 22-27) hält man ebenfalls vergeblich Ausschau.⁴³³

⁴³⁰ Losch 1937, S. 70f. Selbst Metternich zeigte sich darüber schockiert und riet ihm von übereilten Schritten ab: Das "Experiment" Friedrich Wilhelms falle in eine zu "stürmische Zeit"; er habe siebzehn Jahre lang "kräftig" regiert und solle sich lieber mit einigen Modifikationen begnügen.

⁴³¹ Demandt 1972, S. 553. Seier 1983, S. 161.

⁴³² Die Figur erinnert funktionsmäßig an den Bauern mit (Hirten-?) Stab, der sich im Karton rechts hinter den Ehrenjungfrauen befindet. Lediglich Teile der gezeichneten Draperie scheinen für den Ärmel eines Patriziers genutzt worden zu sein.

⁴³³ Möglicherweise war ihm bewußt, daß die protestantische(!) Tracht der Marburger als "gesunkenes

Von einem "sklavischen"⁴³⁴ Festhalten an bereits gezeichneten "fertigen Formulierungen"⁴³⁵, das schon oft als ein Charakteristikum von Menzels Arbeitsweise hervorgehoben wurde, kann also hier nicht die Rede sein. Dies trifft lediglich auf ein einziges Blatt zu. Die junge Frau in der linken Bildecke des Kartons entspricht einer der auf den Weimarer Pausen wiedergegebenen Studien, für die vermutlich Caroline Arnold Modell gestanden hatte (Abb. 56). Die übrigen *Ehrenjungfrauen* der Studienzeichnungen (Abb. 54-57) unterscheiden sich von denen des *Kasseler Karton* jedoch durch andersartige Accessoires und Eigenarten der Kleidung. Es ist zu beobachten, daß Menzel die sorgfältig gezeichneten Draperien (Abb. 54) zugunsten einer schlichteren Fältelung verwarf.

Neben den Unterschieden in der Kostümierung fallen bei einem dezidierten Vergleich vor allem Modifikationen der Gestensprache ins Auge. Ein markantes Beispiel bietet hier die Figur des *Bürgermeisters* im Zeremonienmantel (Abb. 59/60). Hier veränderte Menzel in der Endfassung vor allem die Haltung der beiden Hände. Er tauschte sie gegen Detailstudien aus, die sich auf den Weimarer Pausen wiederfinden (Abb. 61/62).

Auch die Darstellung der beiden Pagen rechts im Vordergrund weicht in Einzelheiten von den Studien ab. Menzel verzichtete für die Figur des kleineren von beiden auf den seitlich gehaltenen Schild (Abb. 51-53 und 61). Desgleichen scheint die Gruppe der vornehmen *Kavaliers* (Kat.Nr.36-40, Abb. 48-50) mehrfach korrigiert und schließlich aus verschiedenen Einzelstudien kompiliert worden zu sein. Von der 1847 so sorgfältig gezeichneten Ausstattung eines Reiter in verlorenem Profil (Abb. 49) ist im *Kasseler Karton* allenfalls noch das Federbarett der vor der Kutsche stehenden Rückenfigur verblieben. Die erhobene Hand, die das Schwert präsentiert, scheint hingegen auf einer der Weimarer Pausen vorgeprägt (Abb. 62). Die Rückansicht des Pferdes wirkt aus jenen von *Moscat Isabel* (Abb. 40) und *Yorkshire* (Abb. 45) synthetisiert; die Profilansicht des Pferdes daneben beruht offenbar auf der Studie zu *Volonteer* (Abb. 43).

Das von Liebermann beobachtete Verfahren, das Françoise Forster Hahn als das der "Montage"⁴³⁶ beschrieb, erweist sich somit bei näherer Überprüfung eher noch als das einer Collage. Außerdem zeigt sich, daß Menzel dabei mitnichten Verzicht auf akademische Gewohnheiten leisten mußte.⁴³⁷ Im Gegenteil: Der Austausch der einzelnen Fragmente setzt die Möglichkeit zu einer präzisen Verortung voraus, die allein in der Organisation durch ein kleinteiliges Quadratnetz möglich scheint.⁴³⁸

Für die Benutzung dieses konventionellen Hilfsmittels spricht auch die nähere Betrachtung einer Kompositionsskizze zum rechten Bildabschnitt des Kartons (Abb. 75).⁴³⁹ Die Überschneidung am linken Bildrand zeigt, daß Menzel den Karton wie ein Triptychon in drei Abschnitten

Kulturgut" auf Muster der Hofkleidung des 18. Jh. rekurrierte, also für die Aufnahme in eine Szene des 13. Jh. denkbar ungeeignet war. Dies traf u. a. auf den "fritzischen" Dreispitz des alten Bauern zu. Zur Kleidung der Bäuerinnen vgl.: Sigrid Ebert, *Die Marburger Frauentracht*, Marburg 1967.

⁴³⁴ Liebermann 1921, S. 7.

⁴³⁵ Schaar 1982, S. 15.

⁴³⁶ Forster-Hahn 1978, S. 257-270.

⁴³⁷ Anzumerken ist, daß Menzels scheinbar so eigenwilliges Verfahren offenbar ganz ähnlich auch von Karl Friedrich Lessing praktiziert wurde. Wie Leuschner 1979, S. 88 konstatiert, pflegte Lessing, "alle Figuren einzeln zu studieren, dabei ganz auf Figurengruppen zu verzichten und die Gestalten nur so weit auszuführen, als sie nicht von anderen verdeckt" werden konnten.

⁴³⁸ Dieses Hilfsmittel benutzte er u.a auch bei der Übertragung der *Tafelrunde*, ebenso auch bei der des Transparentbildes *Der zwölfjährige Christus im Tempel*. Vgl. Kat. Berlin 1996, S.137 und Kat. Kiel 1981/1982, Nr. 144.

⁴³⁹ Auch dieses Blatt weicht im Detail noch von der späteren Darstellung ab. Hier besteht das Personal im Vordergrund noch aus drei, und nicht aus zwei Figuren.

konzipierte.⁴⁴⁰ Das mittlere Stück mit den Hauptpersonen Sophie und Heinrich wurde durch die beiden Rückenfiguren des *Bürgermeisters* und des *Kavaliers* begrenzt. Den linken Abschnitt füllten die Bürger inklusive Landvolk und die Elisabethkirche (Abb. 76). Sodann gliederte Menzel die drei Segmente noch einmal in ein Schema vertikaler Streifen, in das nunmehr die kleinteiligen Einzelstudien eingetragen werden konnten. Man erkennt am unteren Bildrand der Skizze die dazu passenden Stricheinteilungen. Zur Vervollständigung des Quadratnetzes dürften auch entlang der Waagerechten entsprechende Hilfslinien angebracht worden sein.

Eine solche Herangehensweise kann auch erklären, weshalb sich trotz großer Bewegtheit und ausladender Gesten an kaum einer Stelle des *Kasseler Kartons* eine Berührung bzw. Überschneidung der Hauptfiguren beobachten läßt. Selbst Sophie und Heinrich sind in dieses Raster eingepaßt. Sie erscheinen in der Vertikalen voneinander isoliert, in der Waagerechten jedoch durch eine imaginäre Verbindungslinie mit ihren adeligen Standesgenossen verknüpft.

7. Bildanalyse

Der im Februar 1848 vollendete *Kasseler Karton* ist seit dem Ende des 2. Weltkriegs verschollen und kann heute nur noch anhand einer alten photographischen Reproduktion betrachtet werden, die das Original in stark verkleinertem Maßstab wiedergibt (Abb. 15).⁴⁴¹ Durch diesen Umstand sind den Möglichkeiten zur Bildbeschreibung erhebliche Einschränkungen auferlegt. Die mit der ungenügenden Reproduktion einhergehende holzschnittartige Verzerrung der Darstellung hat nicht unwesentlich zu den verbreiteten Fehlinterpretationen und mithin zur Geringschätzung von Menzels Leistung beigetragen.⁴⁴² Die ästhetischen Qualitäten der Feinstrukturen können bestenfalls noch erahnt werden. Max Jordan, der den Karton noch persönlich in Augenschein nahm, lobte einen "unendlichen Fleiß in der Durcharbeitung", der sich bis "auf das Haar in den Mähnen der Pferde, das Pelzwerk und die Stickereien" erstreckt habe".⁴⁴³ Ferner bescheinigte Gustav Kirstein insbesondere der "Atmosphäre" des mit einer "Bergreihe" ausgestatteten Hintergrunds "große Schönheiten"⁴⁴⁴, was sich heute leider ebenfalls nicht mehr nachvollziehen läßt, da diese Fläche auf den Reproduktionen leer erscheint.

Die nun folgende Bildanalyse des *Kasseler Kartons* versucht den von der zeitgenössischen Kunstkritik aufgestellten Beurteilungskriterien Rechnung zu tragen, die Menzel in den 30er und 40er Jahren wiederholt in seinen Briefen an Arnold reflektiert hat. Erinnert sei im besonderen an seine Besprechung von Karl Friedrich Lessings Historienbildern.⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ Keisch 1987, S. 269-272 beobachtete ähnliches für *Leuthen*. Menzel habe bei diesem Bild mit dem "Mosaizieren" im Hintergrund begonnen und es dann gruppenweise zum vorderen Bildrand hin weitergeführt.
⁴⁴¹ Die Aufnahme wurde von Menzel persönlich in Auftrag gegeben. Vgl. Brief vom 23. August 1866, in: Wolff 1914, S. 205f und die Kapitel IV.10. und V.7. der vorliegenden Arbeit.
⁴⁴² Vgl. Theodor Volbehn, Führer durch die Gemäldesammlung des Kaiser-Friedrich-Museums der Stadt Magdeburg, Magdeburg 1912, S. 10.
⁴⁴³ Jordan 1905, S. 44
⁴⁴⁴ Kirstein 1919, S. 38.
⁴⁴⁵ Siehe Kapitel I.3. der vorliegenden Arbeit.

7.1. Ausstattung

In die Gestalt des die Kutsche mit Sophie und Heinrich überragenden Baldachins spielt die Form des Elisabeth-Mausoleums hinein.⁴⁴⁶ Der hessische Löwe auf der Wagentür scheint dem Wappenschild Heinrichs I. entnommen, das sich um 1847 ebenfalls noch in der Kirche befand.⁴⁴⁷ Die Kostüme der Reiter wurden unter anderem von denen der landgräflichen Grabdenkmäler inspiriert (Abb. 36-39).⁴⁴⁸ Was Menzel ferner für die Ausstattung der Szenerie des *Kasseler Kartons* nutzen konnte, waren Studien, die er bereits für seinen Entwurf zur Ausgestaltung der Marienburg angefertigt hatte, so beispielsweise die zum *Schwerdt eines Ritters v. deutschen Orden* (Abb. 77/78). Ansonsten jedoch blieb er mit seinem Historienbild hinter den Erwartungen, die er nicht zuletzt selbst durch die Authentizität seiner Kugler-Illustrationen genährt hatte, zurück.

Mit seinen Recherchen zur historisch korrekten Kostümierung des *Einzugs der Sophie von Brabant* hatte er Neuland betreten müssen. Es gab, wie er an anderer Stelle bemerkte, noch keine befriedigenden Kostümwerke zur Bekleidung des Mittelalters.⁴⁴⁹ Auch die Illustrationen zur Gerstenbergschen Chronik gaben ihm lediglich Adaptionen des frühen 16. Jahrhunderts wieder (Abb. 66). Davon übernahm er an Ausstattungstücken im wesentlichen den Zeremonienmantel des *Bürgermeisters* und Wams und Schlauchhosen der Ritter, die er jedoch irrigerweise durch eine Kollektion von Pelzmützen und Federbaretten ergänzte, welche seine späteren Kritiker weniger an das Mittelalter als vielmehr an die "Zeit des großen Kurfürsten" erinnern sollten.⁴⁵⁰ In der zur Ausstellung des Kartons gedruckten Beschreibung hieß es dazu erklärend:

"Glaubhafte gleichzeitige Porträts der Hauptpersonen waren nicht aufzufinden. Der Künstler war daher in der physiognomischen Darstellung auf einen nationalen Typus und auf die von der Geschichte überlieferten Charakterschilderungen hingewiesen. In Bezug auf das Kostüm der Zeit hat er verbürgte Quellen zu Rate gezogen. Die Umgebungen, in welcher die Handlung vor sich geht, die Kirche und die Bergreihe des Hintergrundes, sind von ihm an Ort und Stelle aufgenommen."⁴⁵¹

7.2. Lokaltermin

Anhaltspunkte darüber, wo - das heißt vor welchem landschaftlichen oder architektonischen Hintergrund - die Begegnung zwischen Herzogin Sophie und den "braven Marburgern" erfolgt war, hatte Menzel den "verbürgten Quellen" nicht entnehmen können. Die heute so populäre Annahme, dies sei auf dem innerstädtischen Marktplatz in unmittelbarer Nähe zum Rathaus geschehen,

⁴⁴⁶ Auch Münzprägungen zeigen die "Herrin von Hessen" unter einem Baldachin stehend. Vgl. Wolfgang Heß, Die besondere Rolle Marburgs in der hessischen Münz- und Geldgeschichte, in: Marburger Geschichte, Rückblick auf die Stadtgeschichte in Einzelbeiträgen, hg. von Erhart Dettmering und Rudolf Grenz, Marburg 1980, S. 733-774, hier S. 770f, Nr. 19. Menzel scheint aus dem Repertoire ihm bekannter mittelalterlicher Würdeformen - Baldachin, Knotensäulen, Wappen - ein ihm plausibel erscheinendes Gebilde kompiliert zu haben.

⁴⁴⁷ Bücking 1884, S. 10f. und Kat. Elisabethkirche 1983, Bd. 4, S. 122f.

⁴⁴⁸ Justi 1838, S. 64 hatte noch behauptet, auch Sophie sei in der Elisabethkirche beigesetzt. Ihr Grabmal zeige sie mit von "Pilgerküssen" zerstörtem Antlitz und neben ihrem Sohn liegend. Wenig später entdeckte man auf der bewußten Tumba eine Inschrift, die sie als die Adelheids von Braunschweig, der ersten Gattin Heinrichs I., auswies. Vgl. Landau 1850, S. 188f. und Köstler 1995, S. 135ff.

⁴⁴⁹ Vgl. Brieger 1930, S. 4. Hefner-Altenecks Kostümkunde, die 1840 erschienen war, blieb in ihrer linearen Wiedergabe klassischen Schönheitsidealen verhaftet.

⁴⁵⁰ Falkenhausen 1984, S. 27 beobachtete einen "zur Renaissance tendierenden Zeitgeschmack". Ähnlich auch Brieger 1930, S. 4.

⁴⁵¹ Zit. nach Heidelbach 1909, S. 64. Bei der auch hier hervorgehobenen Bergreihe muß es sich um den

Sophie habe einen Brunnen erklettert und sich von dort an die Bevölkerung gewandt, ist eine Legende, die sich erst im 20. Jahrhundert verfestigen konnte.⁴⁵² Die Entscheidung über einen plausiblen Handlungsort war daher in sein eigenes Ermessen gestellt. Menzel entschied sich - anders als dies etwa Müller getan hatte⁴⁵³ (Abb. 70) - für den Bezirk des Deutschordensgeländes und somit für die Kulisse der Elisabethkirche. Die Anregung dazu dürfte er mit einiger Sicherheit durch die während seines Marburger Aufenthalts stattgefundene Begegnung mit dem Landeshistoriker Georg Landau erhalten haben.

Schon 1844 war von dem mit Landau befreundeten Architekten Friedrich Lange der *Entwurf zu einer historisch-artistischen Darstellung der hessischen Kunstdenkmale* erschienen, ein programmatischer Versuch, einem breiteren Publikum den Sinn der Denkmalpflege zu vermitteln. Lange versuchte hier, die in Vergessenheit geratene historische Bedeutung der Kunstdenkmäler als Zeugen einer ruhmreichen Vergangenheit wiederzuerwecken. Er plädierte dafür, die Kunstgeschichte "im edleren Sinne als Hilfswissenschaft" zu betreiben, um so ein aus "dürren unergründlichen, aus unbestreitbaren, oft scheinbar zufällig aneinander gereihten Thatsachen"⁴⁵⁴ zusammengesetztes Faktengerüst der Historiker durch Anschaulichkeit zu bereichern und zu akzentuieren. Der idealtypischen Verbindung von Kunst und Geschichte war eine gewisse Dialektik eigen, die insbesondere für die Denkmalpflege in Kurhessen fruchtbar wurde: "Aus der Kunstgeschichte seien aber nicht nur Ergänzungen, sondern sogar Korrekturen des Geschichtsbildes zu gewinnen: Eine durch die schriftliche Überlieferung vorzugsweise als finster bekannte Zeit könne durch die Betrachtung ihrer Kunstwerke ganz anders eingeschätzt werden, wenn man nämlich zur vertrauten Schattenseite nun auch ihre Glanzseite vor Augen habe."⁴⁵⁵ In ähnlicher Weise hatte sich zuvor schon Franz Kugler dafür ausgesprochen, die Geschichte der Baukunst als "einen wichtigen Teil der allgemeinen Kulturgeschichte" anzuerkennen.⁴⁵⁶

Daß Menzel diese Ansichten teilte, wird schon durch ein "prestissimo", also noch im August 1847 in Marburg gemaltes Aquarell illustriert, das einen Blick aus dem Chor in die Vierung und das Gewölbe wiedergibt (Abb. 79).⁴⁵⁷ Als Staffage imaginierte er feierlich gekleidete Deutschordensherren, die die Stadt um 1809 bereits verlassen hatten. Hiermit scheint er paradigmatisch ins Bild gesetzt zu haben, was Kugler 1843 in seiner *Vorlesung über die Systeme des Kirchenbaus* zusammenfassend über den "gothischen Baustyl" formuliert hatte: "Das Gebäude, das die versammelte Gemeinde umgab, war der unmittelbare Ausdruck dessen geworden, was an dieser Stelle gefeiert werden sollte: ein tausendstimmiger Hymnus des Gebets."⁴⁵⁸ Der *Kasseler Karton* stellte jedoch noch ein wesentlich plakativeres Anschauungsbeispiel bereit (Abb. 15).

in Marburg als *Augustenruhe* bekannten Hügel handeln.

⁴⁵² Vgl. Dörr 1987, Dörr 1993 und Hussong 1992.

⁴⁵³ Der Entwurf Müllers gab das Landgrafenschloß im Zustand des späten 15. Jahrhunderts wieder.

⁴⁵⁴ Zit. nach Gabriele Dolff-Bonekämper, Die Entdeckung des Mittelalters, Studien zur Geschichte der Denkmalerfassung und des Denkmalschutzes in Hessen-Kassel bzw. Kurhessen im 18. und 19. Jahrhundert, Phil. Diss., Darmstadt und Marburg 1985, S. 161.

⁴⁵⁵ Dolff-Bonekämper 1985, S. 161. Gerade Christoph von Rommel teilte diese Ansicht. Vgl. ders., Über Quellen und Hilfsmittel der hessischen Geschichte, in: ZHG, 1, 1837, S. 107 - 110.

⁴⁵⁶ Vgl. Treue 1953, S. 484f. und S. 496f.

⁴⁵⁷ Am Lettner erkennt man die in der Nachreformationszeit eingebauten vergitterten und verglasten Kirchenstände, welche Ehrengäste seitlich über zwei Treppen erreichen konnten, um von dort dem Gottesdienst beizuwohnen. Im Verlauf der Restaurierung wurden sie später wieder entfernt. Vgl. Bauer 1990, S. 96ff. und Köstler 1995, S. 63.

⁴⁵⁸ Franz Kugler, Vorlesung über die Systeme des Kirchenbaues, gehalten am 4. März 1843 im wissenschaftlichen Verein zu Berlin, Berlin 1843, S.18f.

An den Seitenschiffen der Elisabethkirche erkennt man hohe Gerüste, die einen noch unvollendeten Zustand signalisieren. Menzel wählte nicht die übliche Schauseite von Westen, sondern eine Ansicht der Kirche, in der ihr historischer Stellenwert besonders treffend zum Ausdruck gebracht werden konnte: die Dreikonchenanlage mit dem Grab der hl. Elisabeth im Norden, der Grablege der Landgrafen im Süden und dem Hauptchor im Osten, der dem Deutschen Orden vorbehalten war.⁴⁵⁹ Die zweigeschossige Fenster- und Wandgliederung, die er so sorgfältig bis ins Detail, das heißt in bezug auf abweichende Strukturen des Maßwerks und der Profile "durchräsioniert" hatte (Abb. 33), kam jedoch nicht mit ins Bild. Die Überschneidungen des Sehfelds durch die Figuren im Vordergrund bieten in Anbetracht des flachen Geländes im Umfeld der Kirche hierfür eine nur wenig plausible Erklärung. Man wird eher von einem absichtsvoll in Szene gesetzten Kunstgriff des Zeichners ausgehen müssen.

Menzel vermittelt den Eindruck, als ob die Kirche ohne Substruktion aus dem Boden herausrage, er suggeriert eine geradezu visionäre Erscheinung. Der Behauptung, die Elisabethkirche sei für den *Kasseler Karton* nur "beiläufig wichtig geworden", ist nicht zuletzt deshalb zu widersprechen.⁴⁶⁰ Sie erscheint hier gewissermaßen als ein steingewordener Zeitzeuge des bedeutsamen Geschehens. Menzels kunsthistorisches *Aperçu* kam den Intentionen der hessischen Denkmalpfleger sehr entgegen, da es das landläufige Vorurteil über die Bauten des "finsteren Mittelalters" in 'denkwürdiger' Weise zurechtrückte: Das geschichtliche Ereignis und das architektonische Monument werteten einander im Kontext des Historienbildes auf.⁴⁶¹

7.3. Eigenheiten der Komposition

Die vertikale Dreiteilung der Komposition des *Kasseler Kartons* läßt sich auf eine mit Hilfe des *Goldenen Schnitts* vorgenommene Konstruktion zurückführen.⁴⁶² Hieraus resultiert der an mittelalterliche Altarretabel erinnernde Triptychon-Charakter der Darstellung (Abb. 76). Der Schnittpunkt der Bilddiagonalen bezeichnet den Standort des kleinen Landgrafen auf der oberen Kante der Wagentür. Die Tiefenstaffelung der Repoussoirfiguren läßt sich ebenfalls in zwei Diagonalen übertragen, deren Schnittpunkt nunmehr die untere Kante der Wagentür berührt. Die Überschneidungen bilden eine Raute, in die das Löwenwappen der Tür eingeschrieben ist (Abb. 80). Die Aufteilung der Gesamtfläche scheint somit eindeutig auf ein Symbol, das dynastische Zentrum, bezogen.

⁴⁵⁹ Zuletzt hierzu Köstler 1995, S. 61. [Koch] 1850, S. 37 erläuterte die Zusammenhänge von Form und Funktion wie folgt: "Aus diesem dreifachen Zwecke ergab sich die innere Einteilung und Anordnung...". Im übrigen ist der auf dem Karton wiedergegebene Bauzustand falsch. Die Westtürme waren um 1248 noch nicht errichtet, was Menzel allerdings nicht wissen konnte. Siehe dazu [Koch] 1850, S. 35f.

⁴⁶⁰ Kat. Elisabethkirche 1983, Begleitheft, S. 104: "Obwohl sich Menzel 1848/49 (sic! CD) in Marburg aufgehalten und eine Anzahl detaillierter Skizzen von der Elisabeth-Kirche angefertigt hatte, ist der Bau für die Anlage des Bildes nur beiläufig wichtig geworden [...]. Für die Historienmalerei war die Elisabeth-Kirche kein Thema."

⁴⁶¹ 1847 galt die Marburger Deutschordensanlage, die seit dem Siebenjährigen Krieg sukzessive umgebaut, umgenutzt und schließlich dem Verfall preisgegeben worden war, mehr als ein Schandfleck denn als eine vorzeigenswerte Besucherattraktion. Kurfürst Friedrich Wilhelm bezeichnete Marburg schlicht als ein "Loch". Vgl. Losch 1937, S. 27. Ferner auch: [Koch] Marburg, seine Geschichte und Sehenswürdigkeiten, Marburg 1850, S. 50. Dort heißt es verlegen, in der Stadt habe sich "nur hie und da ein moderner Geschmack [Bahn] gebrochen". 1850 erhielt Friedrich Lange vom Kurfürstlichen Ministerium den Auftrag, die "stilgerechte Restauration" der Elisabethkirche in die Wege zu leiten.

⁴⁶² Vgl. dazu auch die Analysen von Menzels Landschaftszeichnungen bei Busch 1996 und Meyerheim 1906, S. 142.

Die Hervorhebung der Hauptgruppe - Sophie und Heinrich - stützt eine Bildpyramide. Sie umfaßt links die Figuren der *Ehrenjungfrauen*, die beiden bärtigen Würdenträger und den Reiter im Hintergrund; auf der Gegenseite den größeren der beiden Pagen und die Rückenfigur des Reiters. Die Spitze der Pyramide bildet die nach links hervorragende Ecke des an der Kutsche angebrachten Baldachins. Ein ähnliches Dreiecksschema hatten auch schon Schnorr von Carolsfeld (Abb. 64) oder Lessing (Abb. 7) gewählt. Im Fall des *Kasseler Kartons* assoziierte man damit den Rückgriff auf das ikonographische Bildmuster der *Anbetung der Madonna durch die Heiligen Drei Könige*.⁴⁶³ In der Tat lassen sich die hier aufgezählten Charakteristika von Menzels Historienbild als vergleichsweise konventionell, ja orthodox bezeichnen. Auf den ersten Blick wirkt insbesondere die zentrale Plazierung der Hauptgruppe gegenüber den ikonographisch verwandten Darstellungen wie ein Anachronismus. Allenfalls in der symmetrischen Struktur von Ludwig Sigismund Ruhls Entwurf zum *Einzug der Sophie von Brabant* läßt sie sich wiederfinden (Abb. 69). Die Federzeichnung der Gerstenberg-Chronik (Abb. 66), die Illustration zu Justis Aufsatz von 1814 (Abb. 68) und die Ölskizze Müllers (Abb. 70) aber hatten eine ähnliche Anordnung der Figuren vermieden und die Hauptprotagonisten bewußt 'zur Seite treten lassen'.

Das Exzeptionelle von Menzels Zentralkomposition macht auch die Gegenüberstellung mit einer gut fünfzig Jahre später von Peter Janssen für die Ausstattung der im neugotischen Stil errichteten Aula der Philipps-Universität gemalten Version der *Sophie von Brabant in Marburg* deutlich (Abb. 81).⁴⁶⁴ Janssen verlegte das Ereignis in das Zentrum der Stadt⁴⁶⁵ und wies Sophie und ihrem kleinen Sohn Heinrich am linken Bildrand den besagten Marktbrunnen als Bühne für die Ansprache an das von rechts herannahende Volk zu, das sich aus fahnenschwenkenden Bürgern und Bauern zusammensetzt. Auf eindringliche Weise akzentuierte also auch er den Vorgang durch eine Diagonalkomposition, was im Vergleich mit der auf die Mitte hin fokussierenden Struktur des *Kasseler Kartons* wiederholt als die emotional ansprechendere Lösung empfunden wurde.⁴⁶⁶ Dietrich Bieber formulierte den inhaltsträchtigen Unterschied zwischen den beiden Bildern wie folgt: "Da die Gestalten in der linken und rechten Bildseite nicht wesentlich in den Raum greifen, sondern eher bildparallel angeordnet sind, kann sich bei Menzel das Räumliche nicht so entwickeln wie bei Janssen, und mangels nicht überschrittener Vordergrundsgestalten bleibt auch der bei Janssen anzutreffende Identifikationseffekt des Betrachters eher aus."⁴⁶⁷

Bei dieser Einschätzung wurden allerdings einige Besonderheiten des *Kasseler Kartons* übersehen. So erscheint die immanente Logik der Dreiecksstruktur für die Komposition hier gleich mehrfach gebrochen. Der erstarrten Würdeform kontrastiert die Bewegtheit der sie umgebenden Menge. Dem ordnenden System der auf die Herzogin bezogenen Bildpyramide läuft nicht nur die horizontale Breitenausdehnung der Vordergrundfiguren, sondern auch die in die Vertikale

⁴⁶³ Vgl. Zangs 1992, S. 72. Zur Verfremdung von Rahmenthemen vgl. Bialostocki 1966, hier S. 115.

⁴⁶⁴ Der Auftrag an Janssen war bereits 1892 ergangen. Vgl. Dietrich Bieber, Peter Janssen als Historienmaler, Phil. Diss., 2 Bde., Bonn 1978/79, S. 291f. Ferner: Margret Lemberg, Gerhard Oberlik, Die Wandgemälde von Peter Janssen in der Alten Aula der Philipps-Universität, Marburg 1985, hier S. 20f.

⁴⁶⁵ Die topographische Situation ist ein Phantasieprodukt. Vgl. Heinz Toni Wappenschmidt, Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert, Zum Problem von Sein und Schein, München 1984, S. 51f.

⁴⁶⁶ Helene Vollmar, Peter Janssen, in: *Die Kunst für Alle*, 13, 1898, S. 209-215 (= Peter-Janssen-Heft). Sie urteilte "zu Gunsten des rheinischen Künstlers, welcher dies Kommen [...] viel menschlicher auffaßt, als es der jugendliche Menzel im Jahre 1848 that, der die ganze Begebenheit mit einem Zeremoniell umkleidete, welches sie zu einer Staatsaktion stempelt".

⁴⁶⁷ Bieber 1978/79, Bd. 1, S. 408.

strebende Gestik der Reiter zuwider. Einige der Figuren rechts überragen dadurch das Paar im Zentrum. Auf der linken Bildseite dominiert die Architektur.

Auch die bildparallele Struktur, mit der Menzel die Menge des Fußvolks organisiert, ist nicht frei von Abschwächungen und Störungen. Während so die Bauern in der vorderen Bildecke lediglich eine Repoussoirfunktion zu übernehmen scheinen, formiert sich die Gruppe der Bürger in einem Viertelkreis vor Sophie. Dieses Segment findet seine Fortführung zum Halbkreis in der Figur des bildeinwärts stürzenden Reiters. Er wiederum leitet ebenfalls in den bildparallelen Fries der Ritterköpfe über. Dazwischen klafft eine schmale Lücke, die den Blick auf das Zentrum freigibt. Es lassen sich also insgesamt drei Kompositionstypen in der Darstellung des Kartons ermitteln: die der Bildpyramide, die der bildparallelen Reihung und die des Halbkreises. Dem vordergründig so orthodox anmutenden Bildschema des Triptychons wurde durch all dies eine fast schon parodistisch zu nennende Verfremdung zuteil.

Was aber läßt sich aus diesen Beobachtungen entnehmen? Menzel, der die Vorzüge einer Diagonalkomposition schon häufiger durchaus zu nutzen verstanden hatte (Abb. 82)⁴⁶⁸, scheint bei der kompositorischen Anlage seines *Kasseler Kartons* bewußt den einfachsten Weg der Vermittlung, nämlich den des "emotionalen Transfers"⁴⁶⁹, gemieden zu haben. Gerade der Vergleich mit der Darstellung Janssens macht deutlich, daß er weniger auf einen naiv mitfühlenden als vielmehr auf einen reflektierenden und mit der Überlieferung vertrauten Betrachter hin konzipiert wurde.

7.4. Anordnung der Figuren oder der Mut zur Lücke

Aus der Placierung der Hauptperson bzw. Hauptgruppe inmitten einer größeren Menge von Figuren ergab sich die Schwierigkeit, trotzdem einen ungestörten und plausibel erscheinenden Blick auf das Zentrum gewährleisten zu müssen. Ebenso bei Schnorrs *Einzug in Mailand* (Abb. 64) wie bei Lessings *Hussitenpredigt* (Abb. 7) und auf eine eher komische, da höchst gezwungen wirkende Weise auch auf der Ölskizze Ruhls (Abb. 69), war diese 'Bühne' mittels einer doppelten 'Absenkung' der Nebenfiguren arrangiert worden. Zur räumlichen Subordination der Gestalten im Vordergrund gesellten sich Verbeugungen, Kniefälle und andere Devothheitsgesten. Auf diese konventionelle Art des Arrangements hatte Menzel aber schon in den Kugler-Illustrationen weitgehend verzichtet. Sowohl in der *Preßburger Huldigung* (Abb. 82) als auch bei Friedrichs *Einzug in Breslau* (Abb. 83) oder dem *Einzug in Berlin nach dem zweiten schlesischen Krieg* (Abb. 84) präsentierte er das Volk als eine geschlossene Gesellschaft aufrecht stehender und heftig bewegter Gestalten.

In ähnlicher Weise tat er dies nunmehr auch in seinem *Kasseler Karton* (Abb. 15). Anders als in den genannten Vergleichsfällen aber bemühte er sich hier, einen ungestörten Blick auf die Szene im Zentrum freizugeben, indem er eine Lücke im Spalier des Vordergrunds aufspringen ließ. Dadurch ergab sich für ihn die Konsequenz, die Menge auflösen und strukturieren zu müssen.

Die beiden Gruppen im Vordergrund - links die Bürger und Bauern, rechts der Adel - flankieren den Blickkorridor, der zum Zentrum führt. Der anfänglich breite Bodenstreifen verengt sich dabei

⁴⁶⁸ Auch in der Anlage seines *Krönungsbildes* und bei der *Abreise Wilhelms I. zur Armee* kehrte er zu diesem alten Verfahren zurück. Vgl. Falkenhausen 1996.

⁴⁶⁹ Wagner 1989, S. 31ff.

bis zu dem schmalen Abschnitt der von den beiden Rückenfiguren gerahmten und mit dem hessischen Wappen geschmückten Wagentür. Diese bleibt dem kleinen Heinrich vorbehalten, dessen Mutter Sophie etwas abgerückt hinter ihm steht. Die linke Kante des Rahmens definiert die Trennungslinie zwischen beiden, aus der die Separierung der Menge hervorgeht.

Die Horizontlinie verläuft auf Augenhöhe der Herzogin. Mit der Nabsicht auf die Szene korrespondiert somit ein leicht erhöhter Standort des Bildbetrachters: "Damit ergibt sich [...] ohne Bildthema und Gehalt auf die gesellschaftspolitische Situation ihrer Entstehungszeit zu beziehen - kompositorisch betrachtet, eine gesuchte, direkte Beziehung zwischen Bild und Rezipient."⁴⁷⁰ Menzel weist dem Betrachter eine 'Kavaliersperspektive' zu. Allerdings lässt sich mit dieser erhobenen Position keine besondere Privilegierung verbinden.

Die Blicke Sophies und Heinrichs sprechen diesen besagten Kavalier vor dem Bild nicht an. Außerdem brüskiert ihn die Kehrseite des Pferdes eines seiner Standesgenossen im Vordergrund.⁴⁷¹ Sucht er nach einer Verbindung zum Zentrum, so findet er sie am ehesten bei den abseits stehenden Figuren am unteren Bildrand, den beiden Pagen, die sich neugierig um Einsicht bemühen und in der Gruppe in der linken Bildecke. Hier findet sich - verschattet - die Figur eines Bauern mit einem langen Stock, der als das einzige Mitglied des Handlungsensembles aus dem Bild herausblickt und mit abgespreiztem Zeigefinger auf das Paar im Zentrum verweist.

Der Gestensprache des *Kasseler Kartons* kann, wie an der Analyse der Detailstudien und an der Darlegung des mosaizierenden Montage- bzw. Collageprinzips gezeigt, gar nicht genug Bedeutung für die inhaltliche Konzeption des *Einzugs der Sophie* beigemessen werden. Sie definiert die Feinstruktur der Komposition, die 'Leserichtung' und damit die eigentlichen Rezeptionsvorgaben. Beachtet man den Hinweis des Bauern und verlängert seinen Zeigefinger auf die Personen im Mittelpunkt hin, so schneidet die hierbei entstehende Diagonale das Augenpaar der Herzogin.⁴⁷² Folgt man auf der Gegenseite der Blickrichtung des größeren Pagen, so trifft dieser auf die Augen des kleinen Heinrich. Der Blick der Herzogin richtet sich auf die vor ihr stehende Gruppe der Bürger; der Heinrichs auf den vor ihm befindlichen Ritter. Welche Absicht lässt sich aus dieser Konstruktion von Sehbeziehungen⁴⁷³ entnehmen?

Menzel weist den Blick des Betrachters an, das Bild zu durchwandern. Er erschließt über die Häupter der Patrizier hinweg die Hauptpersonen und wird von diesen zurückgeworfen auf jene, die vor ihnen stehen. Dabei folgt er dem verbindenden und hierarchisierenden Prinzip der Dreieckskomposition. Die in diesem Schema organisierte Menge fluktuiert jedoch und erteilt zusätzliche verwirrende Verweise, die Menzel erneut in die geometrische Grundkonstruktion der Flächen einbindet. Diese konterkariert, wie gesagt, das absolute Zentrum und definiert die Bildmitte als Grenze und Angelpunkt. Trotz der Richtungsgebung wird der Blick somit beständig wieder auf das freigebliebene Feld zwischen den 'Fronten' zurückgeworfen.⁴⁷⁴ Die faktisch vorhandene Leerstelle übernimmt auf diese Weise für die narrative Struktur die Funktion einer

⁴⁷⁰ Wappenschmidt 1984, S. 54.

⁴⁷¹ Diese Pferdekruppe findet sich in Velázquez' *Einnahme von Breda* antizipiert.

⁴⁷² Zur Tradition der Zeigefiguren vgl. Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, aus dem Englischen von Hans-Günter Holl, 2. Auflage, Frankfurt/M. 1980, S. 89. Weitere Beispiele auch bei Svetlana Alpers, Michael Baxandall, *Tiepolo und die Intelligenz der Malerei*, Berlin 1996, S. 8ff. und S. 15ff.

⁴⁷³ Kemp 1983.

⁴⁷⁴ Bei seinem *Krönungsbild* gestattete sich Menzel eine ganz ähnliche "Licenz" zur "Lücke". Vgl. Zangs 1992, S. 181 und Falkenhausen 1996.

"Unbestimmtheitsstelle"⁴⁷⁵. Sie fordert dazu auf, den Ablauf der Handlung zu rekonstruieren und gedanklich weiterzuführen. Und sie suggeriert für die davor stehenden Betrachter die Möglichkeit, das Historienbild gewissermaßen 'interaktiv' vervollständigen zu können. Erst durch ihre Präsenz kann der Kreis jener, die um die Kutsche zirkulieren, geschlossen werden. Dieses rezeptionsästhetische Experiment gewinnt um so mehr an Bedeutung, wenn man bedenkt, daß es sich bei den Dargestellten um lebensgroße und "daguerrotypartig" genau gezeichnete Figuren handelt. Zur Allmacht der Fürsten hatte Menzel "das zum Bewußtsein seiner Würde, seiner Freiheit erwachende Volk"⁴⁷⁶ gesellt.

7.5. Gesamtwirkung

Was Menzel einst an Lessings *Hussitenpredigt* (Abb. 7) kritisiert hatte, die unruhige "Gesamtwirkung", traf auf seinen *Kasseler Karton* um so mehr zu. Nicht einmal Sophie und Heinrich erscheinen besonders innig miteinander verbunden. Vor allem die divergierenden Blickrichtungen irritieren. Alle übrigen sind im Zustand höchster Bewegtheit wiedergegeben. Gesten der Überraschung und Aufregung kennzeichnen den Moment der Darstellung.

Der *Bürgermeister* wirkt mit seinem etwas verrutschten Mantel und der sich gegenläufig widersprechenden Ausrichtung seiner Hände von der besonderen Situation überwältigt und ein wenig verwirrt. Auch sein Begleiter links zeigt tiefe Ergriffenheit: das rechte Bein abgespreizt, die rechte Hand auf sein Schwert gestützt, deutet er eine Verbeugung an. Die *Ehrenjungfrauen* scheinen ebenso mitten in einer unabgeschlossenen Bewegung fixiert. Dieser Situation korrespondiert die Szenerie auf der rechten Seite. Auch hier scheint ein koordinierter Bewegungsablauf gestört. Er verdichtet sich symbolhaft im überhasteten Ungestüm des stampfenden Pferdes im Vordergrund.⁴⁷⁷

Erinnert sei noch einmal an die besondere Sorgfalt, mit der Menzel die Gestik seines Figurenprogramms "durchräsioniert" hatte. Wie hätte er die Szenerie verändert, wenn er den *Kavalier* im Vordergrund nicht mit zeremoniell erhobenem Schwert, sondern in dem unwesentlich davor liegenden Zeitmoment wiedergegeben hätte, den sein Modell Carl Johann Arnold ihm vorexerzieren durfte (Abb. 62), nämlich damit beschäftigt, das Schwert aus der Scheide zu ziehen? Auch ohne dies vermittelt der *Kasseler Karton* einen merkwürdig zwiespältigen Eindruck. Menzel präparierte einen Augenblick, der offen läßt, ob im nächsten Moment aus der Turbulenz um das Herrscherpaar Emphase, Aufruhr oder beides zugleich hervorgehen wird.

⁴⁷⁵ Vgl. Wolfgang Kemp, Verständlichkeit und Spannung, Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 253-278.

⁴⁷⁶ Genau das hatte Kugler 1843 an der *Abdankung* von Gallait gerühmt. Zit. nach Busch/Beyrodt, S. 193.

⁴⁷⁷ Menzel hatte sich selbstbewußt einer der schwierigsten Aufgaben der Pferdedarstellung angenommen: den von Ruhl 1846, S. 24 als vielgestaltig gepriesenen "Affecten" des "wiehernden Pferdes".

8. Eine Interpretationssache - Dynastieverherrlichung oder Konstitutionsbild?

Weshalb war ausgerechnet der *Einzug der Sophie von Brabant* für ein vaterländisches Historienbild ausgewählt worden? Es gab durchaus geeignetere Momente aus der hessischen Geschichte, die mehr Dramatik geboten hätten.⁴⁷⁸ Selbst wenn es zutrifft, daß man der herrschenden Dynastie damit eine besondere Huldigung erweisen wollte, stellt sich weiterführend die Frage, wieso dies 1847/48 geschehen sollte und nicht etwa anlässlich der Wiederkehr der 'Geburtsstunde' ihres *Kurfürstentums*, wofür sich im Rückgriff auf die Erhebung von 1803 im Jahr 1853 ein weitaus plausiblerer Termin angeboten hätte.

Die zitierten Bittbriefe des Kunstvereins an Wilhelm II. und Friedrich Wilhelm I. belegen, daß das Kurfürstenhaus an alledem weitgehend uninteressiert war. Der Hof reagierte auf Jubiläumsangelegenheiten der Bürger eher mit Mißtrauen.⁴⁷⁹ Auch das Ständeparlament stand höchstens mittelbar dahinter. Es gab also gar keine 'von oben' verordnete Jubelfeier, auf die man notwendigerweise mit einem besonderen Geschenk reagieren mußte.⁴⁸⁰ Das ganze Unterfangen ging letztlich auf die Idee einer kleinen Gruppe von ambitionierten Kunstfreunden zurück. Die Vorstandsmitglieder des Kasseler Kunstvereins, das *Comité*, hatten die sechshundertste Wiederkehr des *Einzugs* bzw. *Empfangs* der Sophie von Brabant als Regierungsjubiläum deklariert. Sie taten es, indem sie dieses Ereignis zum Gegenstand einer "großen historischen Komposition in kolossalem Format" werden ließen.

Was damit primär bezweckt und initiiert werden sollte, wurde bereits im Zusammenhang mit der Frage des dafür gewählten Bildmediums erläutert: der *Kasseler Karton* sollte seinem Publikum anschaulich die Idee einer "vaterländischen Galerie" vor Augen führen und Menzel nach dem Vorbild des Kaulbachschen Entwurfs eine angemessene Überzeugungsarbeit leisten. Gerade deshalb durfte er sich nicht nur an einen einzigen Adressaten richten. Neben dem Kurfürstenhaus, von dessen Wohlwollen die Verankerung einer solchen Galerie nun einmal auf Gedeih und Verderb abhängig war, mußte auch die breite Mehrheit des Bürgertums, die qua Aktienbeteiligung eine Art der Vorfinanzierung übernommen hatte, für das Projekt gewonnen werden.⁴⁸¹ Das *Comité*

⁴⁷⁸ Mit gleichem Recht wäre es möglich gewesen, die Datierung der "Geburtsstunde" auf das Jahr der Mündigkeit Heinrichs I. (1256), auf das faktische Ende des Erbfolgekrieges (1264) oder die Erhebung in den Reichsfürstenstand (1292) zu beziehen, was später durchaus auch versucht wurde. Vgl. Dörr 1987; Dörr 1988 und Hussong 1992. Vgl. dazu allgemein Hardtwig 1981, hier bes. S. 47: "Wissenschaftliche Haltbarkeit und politisch-kulturelle Wirksamkeit bedingen sich nicht notwendig, im Gegenteil, die Rezeption und Umsetzung historischer Erzählungen und Theorien innerhalb einer Gesellschaft ist vielfach von ganz anderen Bedürfnissen und Interessen abhängig, als von ihrem wissenschaftlichen Erklärungs- oder Wahrheitsgehalt."

⁴⁷⁹ Zu dem Mißtrauen Friedrich Wilhelms gegenüber "Jubiläumsfragen" vgl. die Ausführungen über die Feier zum 25jährigen Amtjubiläum des Kasseler Oberkapellmeisters Louis Spohr, in: *Kunstblatt*, Nr. 55 vom 5. März 1847, S. 219f: "Du lieber Gott, man hatte ja auch so lange nicht jubiliert! An den 18. Oktober und 18. Juni denkt Niemand mehr, an den 15. September soll Niemand denken, an andere Tage mag Niemand denken; der hundertjährige Bestand unseres Oberappellationsgerichts ist auch ungefeiert geblieben, weil man beim Festessen die Anspielung fürchtete, daß manche Rückstände auch bald ihr Jubiläum feiern könnten; das Pestalozzi-Jubiläums-Zweckessen wurde vollends den Knabenlehrern noch in den letzten Tagen vor dem Munde weg verboten [...]". Ähnliches findet sich auch bei Veit Valentin, *Geschichte der deutschen Revolution von 1848-49*, 2 Bde., Berlin 1931, Bd. 1, S. 195 kolportiert. Der Regent ließ den Kasseler "Abendverein" schließen, "weil er angeblich bei dem Konstitutionsfest die Marseillaise aufzuspielen versucht hatte".

⁴⁸⁰ Die Überprüfung der einschlägigen Akten im Staatsarchiv Marburg ergab keinerlei Erwähnung einer "öffentlichen" Feier. Siehe StaM Bestand 180 Kassel, Nr. 1801, Acta generalia die Gestaltung öffentlicher Lustbarkeiten betreffend sowie die polizeiliche Gestaltung zu öffentlichen Festlichkeiten überhaupt. 1814-1866. Auch aus den in Frage kommenden Ausgaben der *Kasselschen Allgemeinen Zeitung* wurde nichts darüber berichtet.

⁴⁸¹ Bezüglich der "Ermächtigung" für das "Vereinsbild" siehe konkret Bericht Kunstverein 1839, S. 18f.

war beiden Parteien Rechenschaft schuldig, und der *Kasseler Karton* mußte potentiell ebenso dafür geeignet sein, in die kurfürstliche Orangerie wie in den Ständesaal übertragen werden zu können. Nicht zuletzt wegen dieser verfahrenen Situation und der daraus hervorgegangenen Notwendigkeit, zwischen den Polen lavieren zu müssen, scheint man Alfred Klauhold, einen Taktiker der liberalen Opposition, und nicht etwa den eher konservativen Geist und persona grata der kurfürstlichen Hausverwaltung, Christoph von Rommel, mit der Aufgabe der Geschäftsabwicklung beauftragt zu haben.

An dieser Stelle ist noch auf einen weiteren Nebenschauplatz zu verweisen, der hinsichtlich der Ausweitung des Adressatenkreises bedacht werden muß. Die wenigen, die 1847 öffentlich an das "Geschehen vor 600 Jahren" erinnerten, waren bezeichnenderweise die vier miteinander kooperierenden hessischen Geschichtsvereine.⁴⁸² Wenn sich die "stammverwandten" Historiker aus dem Großherzogtum Hessen-Darmstadt, aus Nassau oder dem rheinpreußischen Wetzlar des *Einzugs der Sophie von Brabant* annahmen, so gewiß nicht aus dem Grund, eine Verherrlichung der kurfürstlichen Dynastie beschwören zu wollen. Eher schon wird man dahinter das Interesse an einer Thematik erblicken müssen, aus dem - wenn auch im kleinen, das heißt 'großhessischen' Zusammenhang - nationalstaatliche Identität gewonnen werden konnte.⁴⁸³ Es zeichnet sich hier eine spezifische Form des Patriotismus ab, der unter den deutschen "Dutzend-Fürsten und Taschenhöflein" nur wenig gelitten war.⁴⁸⁴ Menzel mußte auch von dieser Seite her mit erhöhter Aufmerksamkeit für sein Werk rechnen.⁴⁸⁵

Während man also zum einen, um einen solventen Geldgeber, den Kurfürsten, beeindrucken zu können, dessen Mißtrauen gegen oppositionelle Umtriebe entkräften mußte, durfte man doch zum anderen nicht die politischen Interessen einer mehrheitlich liberal geprägten Klientel verraten. Der "historische Moment" des *Einzugs der Sophie von Brabant* war dazu angetan, es allen recht zu machen und eine drohende Zensur umgehen zu können. Daß man 1847/48 die Gelegenheit bekam, ihn mit einer 600-Jahrfeier verbinden zu können, muß den letzten und wohl entscheidenden Anreiz dafür geboten haben, ihn endlich verbildlicht sehen zu wollen.

⁴⁸² In den gemeinsam von den kurhessischen und großherzoglichen Geschichtsvereinen herausgegebenen *Periodischen Blättern der beiden hessischen Geschichtsvereine*, No.6 vom Juli 1847, S. 76, wird kurz erwähnt, daß "Direktor Dr. von Rommel den Plan eines von ihm zur Feier des 600jährigen Jubiläums des Hauses Hessen bearbeiteten historisch statistischen Werkes" angekündigt habe. No.8 vom Januar 1848, S. 112 berichtet im Zusammenhang mit dem Protokoll der "Zwölfte(n) Jahresversammlung des historischen Vereins für das Großherzogtum Hessen", daß auch von nassauischer Seite über das Geschehen vor 600 Jahren berichtet wurde, "nämlich [...] wie sich Sophie für sich und ihren Sohn [...] in den Besitz des hessischen Landes setzte, wie dadurch für Hessen eine neue Aera begann, für welche sich im folgenden Jahr -1848- ein Zeitraum von 600 Jahren vollendet, wie seitdem Hessen als selbständiger Staat, von *demselden* Fürstenstamm beherrscht, in die Reihe der unmittelbaren deutschen Staaten eine ehrenvolle Stelle einnimmt, wie in Glück und Unglück das Band der aufrichtigsten Anhänglichkeit, Treue und Liebe stets Fürst und Volk auf das Innigste umschlungen habe." Vgl. weiterhin No.9 vom Mai 1848, S. 126. (Vortrag von Bernhardi, Kassel).

⁴⁸³ Zum Wandel des auf die Historienmalerei bezogenen politischen Anspruchs, vgl. zuletzt die Zusammenfassung bei Monika Wagner 1989, S. 31-38. Dies. S. 33: "In der überzeitlichen Existenz des Bildes soll angesichts der 'Beschleunigung der Geschichte' Vergangenheit in die Gegenwart gerettet werden. Die ästhetische Kontinuitätsstiftung scheint umso eher zu gelingen, wenn ein Bildzyklus [...] die geschichtlichen Entwicklungsstadien verewigte."

⁴⁸⁴ Vgl. ZHG 1, Kassel 1837, S. X und Karl Obermann, Die deutschen Geschichtsvereine des Vormärz, in: Die deutsche Geschichtswissenschaft vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Reichseinigung von oben, hg. von Joachim Streisand, Berlin 1963, S. 185-199, bes. S.186ff. und 191f: "Zahlreiche Geschichtsvereine [...] nahmen auch aktiv am Kampf gegen die Reaktion teil" und wurden auch dementsprechend von der Zensur verfolgt. Zu den Bestrebungen der Vereine, überregional zusammenzuarbeiten und Landaus Anteil daran, vgl. ebd., S.194.

⁴⁸⁵ Insofern irrt Gisold Lammel auch hier wieder einmal. Vgl. ders. 1989, S. 70 und 1993, Menzel und

Was diesen Einzug in Hessen von dem anderer hoher Häupter unterschied, waren seine zwanglosen Begleitumstände. Er war nicht das Ergebnis einer Eroberung, Unterwerfung oder des von einer höheren Instanz oktroyierten Regierungswechsels, sondern resultierte aus einer politischen Übereinkunft. Selbst einer sozialdemokratisch geführten Landesregierung sollte es daher später möglich sein, in diesem historischen Vorgang ein Stück "Demokratiegeschichte" zu sehen.⁴⁸⁶ Die Hessen hatten die Brabanter Sophie und Heinrich um ihr Kommen ersucht.⁴⁸⁷ Das von den Historikern des 19. Jahrhunderts als so denkwürdig erachtete Charakteristikum der daraus hervorgegangenen Dynastiegründung bestand in folgendem: "Ohne die Bemühungen der [...] Landstände, würde Heinrich schwerlich je zum Besitz der Herrschaft über Hessen gelangt sein."⁴⁸⁸

Diese Pointe gilt es zu berücksichtigen, um verstehen zu können, weshalb sich gerade Menzel, der sich mit solcher Verve dem "alten Fritz, der im Volk lebt" angenommen hatte und dessen Auffassung von einem historischen "Ereignisbild"⁴⁸⁹ so wesentlich von den belgischen Historienbildern inspiriert worden war, um die Gestaltung des Sujets einer Dynastiegründung bemühte. Es brauchte nicht ein exotischer, aus einer revolutionären Epoche wie den Hussitenkriegen stammender Stoff entliehen zu werden, um Bezug auf gesellschaftspolitische 'Tendenzen' nehmen zu können. Die Geschichte der Sophie von Brabant in Marburg war ein weit naheliegenderes Thema. Sie war dazu angetan, exemplarisch zu widerlegen, was Vischer in Anbetracht der belgischen Historienbilder Gallaits und de Bièves (Abb. 8/9) über den "nachteiligen Umstand" der deutschen Geschichte geäußert hatte, daß nämlich ihre vorwiegend herrschaftsgeschichtlich bestimmten Inhalte nur wenig bieten könnten, was annähernd im "Politischen so malerisch wäre" wie die Szenen aus der Unabhängigkeitsbewegung der Niederlande.⁴⁹⁰ Menzel war mit dem *Kasseler Karton* die Gelegenheit geboten worden, eine zeitgemäße Revision des monarchischen Stoffs demonstrieren zu können.

Er reagierte auf die Situation mit einer Akzentverlagerung des Sujets: Aus dem *Einzug* ließ er einen *Empfang* werden, der nunmehr als historische Parabel für das gestaltet werden konnte, was in Kurhessen als das "Verfassungsproblem" diskutiert wurde. Auf seine "Anordnung der Figuren" projizierte er die Ständeordnung des kurhessischen Landtags.⁴⁹¹ Das "aristokratische Element" erhielt ein deutliches Gegengewicht, ganz wie Kugler es von einem modernen Historienbild verlangt hatte.⁴⁹² Ungeachtet aller Willkommens- und Ehrerbietungsgesten wird man das Verhalten der Bauern, Bürger und Ritter vor Sophie und Heinrich nur schlecht mit dem Begriffspaar "brav

seine Kreise, S. 130: "Das Thema konnte also nicht mit bürgerlich-liberalen Bemühungen des Vormärz um Reformen und nationale Einigung in Einklang gebracht werden."

⁴⁸⁶ Vgl. Grußwort des Ministerpräsidenten Holger Börner, in: Landstände und Landtage in Hessen, Von der Einung des Mittelalters zur demokratischen Volksvertretung, Katalog zur Ausstellung der Hessischen Staatsarchive zum Hessentag 1983 in Lauterbach, Darmstadt 1983.

⁴⁸⁷ Justi 1838, S. 16 teilt mit, daß sich die "Bessergesinnten" Marburgs auf einem Landtag für Sophie "erklärt" und eine Delegation nach Brabant entsandt hatten. Desgl. bei Rommel 1842, S. 12, Nr. 20.

⁴⁸⁸ Justi 1838, S. 17.

⁴⁸⁹ Die umfangreichste Darstellung dieser Bildgattung noch immer bei Hager 1936, hier bes. S. 3: "Anders als etwa das Bildnis, das Triumph- oder Motivbild, die alle dem Ruhme dienen, führt es eine Vielzahl von Gestalten handelnd gegeneinander". Ferner auch Falkenhausen 1984, S. 23.

⁴⁹⁰ Siehe Kapitel I.4. der vorliegenden Arbeit.

⁴⁹¹ Vgl. Wolfgang Kemp, Das Bild der Menge (1789-1830), in: Städel-Jahrbuch, 4, 1973, S. 349-269, hier S. 256: "die 'Ordnung' des Bildes ist niemals ein ästhetisches Faktum allein, sondern immer auch ein politisches." Im Gegensatz dazu behauptete unlängst erstaunlicherweise Werner Busch, Menzels *Aufbahrung der Märzgefallenen* sei kein "wie auch immer geartetes politisches Bekenntnisbild, sondern [nur] seine Reaktion auf optisch Erfahrenes". Vgl. ders., Menzels Landschaften, Bildordnung als Antwort auf die Erfahrung vom Wirklichkeitszerfall, in: Kat. Berlin 1996, S. 457-468, hier S. 458.

⁴⁹² Siehe Kapitel I.4. der vorliegenden Arbeit.

und bieder"⁴⁹³ fassen können. Menzel war hier der Forderung Vischers nachgekommen, die "reelle wirkliche Individualität" an die Stelle der Idealisierung treten zu lassen. Die unruhige Gesamtwirkung, die er ebenso bewußt herbeiführte, reflektierte den zwiespältigen Zustand der kurhessischen Gesellschaft, welcher durch eine Ingredienz der fortschrittlichen Verfassung von 1831 - das "monarchische Prinzip"⁴⁹⁴ - ausgelöst worden war. Dieses betonte "die Dominanz der Krone, präziserte aber nicht, wer letztinstanzlich entscheiden solle, und traf keine Vorsorge um neue Entwicklungen in Gang zu setzen."⁴⁹⁵

Indem der Künstler qua Rezeptionsvorgaben den Betrachter dazu anwies, den Kreis um Sophie und Heinrich zu vervollständigen, forderte er zu einem Schulterschuß der Stände auf, zur Verteidigung des als "revolutionär" gebrandmarkten Einkammersystems.⁴⁹⁶ Auch der regierende Kurfürst zählte zu den persönlich Angesprochenen. Ihn auf diese Weise wie jeden anderen auch zum 'Beitritt' bewegen zu wollen, läßt sich als die intellektuelle Übersetzung einer Idee werten, die Ende 1847 im Landtag von dem Abgeordneten Henkel vorgetragen, von den Ständen aber verworfen worden war: "Um den Kurfürsten gewissermaßen an die Verfassung festzunageln, hatte [er] den Antrag gestellt, ein Doppelstandbild zu errichten: für Wilhelm II., den Geber, und für Friedrich Wilhelm I., den Erhalter der Verfassung".⁴⁹⁷

Der *Kasseler Karton* illustriert mithin den Versuch, die Genese eines Gesellschaftsvertrages, das heißt die der Verfassung von 1831, vor Augen führen zu wollen. Dieses Experiment verdient nicht zuletzt deshalb besonderen Respekt, weil man es zu einem Zeitpunkt in die Tat umsetzte, da der Regent und sein Innenminister die Ständeversammlung mit "unverhüllter Geringschätzung und Verhöhnung" bedachten und die bloße Erwähnung des Anrechts auf "Volksrepräsentation" als Aufruf zur "Volkssouveränität" geahndet wurde.⁴⁹⁸

Menzels *Empfang der Sophie von Brabant* kann somit als das Programmbild einer konstitutionellen Monarchie interpretiert werden. Er zwingt aber keinesfalls zu einer solchen Lesart. Auf einer anderen Ebene hatte Menzel die äußere Form einer Dynastieverherrlichung durchaus zu wahren gewußt. Außerdem bot das Bild seinem Publikum ganz nebenbei auch mancherlei ganz anderen Konversationsstoff. So wurde die versteckte Referenz an die hessische Denkmalpflege bereits an anderer Stelle erwähnt. Wie schon in seinen ersten allegorisch verschlüsselten Graphiken und etwa in seiner *Gustav-Adolf*-Skizze hatte Menzel wieder einmal auf Eindeutiges verzichtet.⁴⁹⁹ Auch der *Kasseler Karton* lieferte trotz seines publikumswirksamen Realismus nicht ein komplettes, evidentes Bild, "sondern erweiterte und strapazierte die Möglichkeiten seines Mediums und seiner

⁴⁹³ Vgl. Cornelia Dörr, Brav und bieder? Über einige Schwierigkeiten, sich von den Hessen ein Bild zu machen, in: Hessen wird 50, Eine Illustrierte zu Zeitgeist und Geschichte, Frankfurt/M. 1995

⁴⁹⁴ Seier 1983, S. 166f: "Man hatte sich in der Mitte getroffen. Beide [...] Seiten verbuchten das Ergebnis als Erfolg."

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ Seier 1992, S. XXIXf. Vgl. auch [Klauhold] 1860, S. 43.

⁴⁹⁷ Losch 1937, S. 71. Vgl. Valentin 1931, Bd. 1, S. 195: "Der Antrag fiel in geheimer Abstimmung mit großer Mehrheit durch." Am 25. 2. 1848 hieß es in der Depesche Graf Galens nach Berlin, eine allgemeine Tendenz zum "Anschluß" an Preußen sei virulent, das kurhessische "Nationalgefühl [...] dem Erlöschen nahe". Ebd., S. 196.

⁴⁹⁸ Vgl. Hippel d. J. [Klauhold] 1860, S. 41, der hier ausführlich die Ära des Vormärz unter Innenminister Scheffer beschreibt.

⁴⁹⁹ Vgl. Hofmann 1996, S. 398f. Er benutzt für das auch von ihm registrierte Phänomen den Begriff der "Polyfokalität".

Rezipienten"⁵⁰⁰, indem er es erlaubte, ebenso gut als 'Konstitutionsbild' wie als 'Dynastieverherrlichung' verstanden werden zu können.

Was das mit dem *Kasseler Karton* verknüpfte Projekt des Kunstvereins innerhalb der Geschichte der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts als ein besonderes erscheinen läßt, macht ein Vergleich mit den in königlichem Auftrag von Peter Cornelius geschaffenen Hofgartenfresken in München deutlich.⁵⁰¹ In Kassel sollte nicht etwa das Volk, sondern der Regent über die historischen Ursprünge seiner Herrschaft belehrt werden.

Menzel seinerseits beabsichtigte ebenfalls zu überzeugen, nicht nur in Kassel, sondern auch im 'Ausland', das heißt auf den Ausstellungsstationen des *Cyclus* und besonders natürlich in Berlin, wo er den Kritikern beweisen wollte, daß er in der Lage sei, auch große Formate zu bewältigen. Das alles mußte ihn letztlich überfordern. Im Nachhinein sollte er sich wiederholt für seine wechselhaften Gemütsstimmungen und das "Brandschatzen" der Freundschaft Arnolds, kurz für seine schlechte Laune und Gereiztheit und die "Größe" seines "Excesses" in "seltsam bewegte[r] Zeit", entschuldigen.⁵⁰²

Eine auf die Verfassungswirklichkeit bezogene Lesart, wie die oben genannte, erforderte zwangsläufig einen mit der Überlieferung und den gesellschaftlichen Problemen Kurhessens vertrauten Betrachter.⁵⁰³ Jenseits der hessischen Landesgrenze war dies zumindest nicht selbstverständlich gegeben.⁵⁰⁴ Kleinstaatliches Denken sollte den Befürwortern der deutschen Historienmalerei noch lange ein Dorn im Auge bleiben.⁵⁰⁵

Dennoch hätten Menzels Bemühungen, den spezifischen Interessen seiner Auftraggeber Allgemeingültiges abzugewinnen, unter besseren Zeit- und Begleitumständen vielleicht noch gelingen können. Es kam aber, wie er selbst es im resignierten Rückblick einmal formulierte, "zuletzt auch noch ein Nichtzuübersehendes"⁵⁰⁶ hinzu.

⁵⁰⁰ Vgl. Kemp 1985, S. 259.

⁵⁰¹ Vgl. Wagner 1989, S.86f.

⁵⁰² Vgl. die Briefe an Arnold vom 15. September 1848 und vom 27. Oktober 1852, in: Wolff 1914, S. 135f. und S. 158f.

⁵⁰³ Vgl. Seier 1992, S. XXXVII: "In diesem kritischen Bürgertum richteten sich die Gedanken [...] nicht bloß auf die Bewahrung, auch auf die intensivierte Anwendung und Nutzung der Konstitution." Seier charakterisierte hier die "Spitzenkräfte in Justiz und Verwaltung", die durch die Androhung zum "Staatsstreich" herausgefordert worden waren. Auch Klauhold zählte zu ihnen.

⁵⁰⁴ Brieger 1930, S. 3 hat analog dazu darauf hingewiesen, daß auch die *Friedrichsbilder* "ganz doch nur dem Preußen verständlich" gewesen seien. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang u. a. die unterschiedliche Resonanz auf Menzels *Schlacht bei Hochkirch* (1858). Das in Berlin hoch gelobte Bild wurde in Düsseldorf wegen seiner "Unübersichtlichkeit" abgelehnt. Vgl. Zangs 1992, S. 119.

⁵⁰⁵ Auch die *Verbindung für historische Kunst*, für die Menzel 1861 das *Neiße*-Bild malte, hatte ihre liebe Not mit der Bewältigung dieses Problems. Vgl. Schmidt 1985 und Zangs 1992, S. 124f, S. 133f. und S. 180f. Ferner: Werner Busch, Adolph Menzel *Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769* und Moritz von Schwinds *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 33, Berlin 1991, S. 173-184, hier bes. S. 177. Dazu auch Kat. Berlin 1996, S.489.

⁵⁰⁶ Vgl. Brief an Fritz Werner vom 3. August 1861. In Wolff 1914, S. 189f.

9. Ausklang - "Zuletzt auch noch ein Nichtzuüberschendes"

9.1. Die Kunstbetrachtung

Im Dezember 1847 berichtete Menzel stolz an seine Geschwister, daß die "Casseler", die dergleichen "noch [...] nicht erlebt" hätten, zuhauf in seinem Atelier erschienen und die "Mäuler" aufsperrten.⁵⁰⁷ Zweien dieser Besucher schenkte er besondere Aufmerksamkeit. Es sind die beiden bislang namenlos gebliebenen Rückenfiguren seiner *Die Kunstbetrachter* betitelten Gouache von 1847 (Abb. 85). Das Bild zeigt zwei Herren in reservierter Haltung, deren Blicke nach links unten gerichtet sind, was einen bis auf Bodenniveau hinabreichenden Gegenstand der Betrachtung voraussetzt.⁵⁰⁸ Dabei muß es sich, wie zu belegen ist, um den *Kasseler Karton* gehandelt haben.

Die Figuren finden sich auf zwei Skizzenblättern Menzels wieder. Das eine, in schwarzer Kreide ausgeführt, zeigt die in den *Kunstbetrachtern* links stehende Figur (Abb. 86). Auf dem anderen, einer Bleistiftzeichnung, erkennt man beide nebeneinander stehend, teils im Profil und teils frontal von vorne (Abb. 87). An der Zusammengehörigkeit der Blätter und einer Verbindung mit dem *Kasseler Karton* kann kaum ein Zweifel bestehen, da sich der kleinere der beiden Herren anhand der gezeichneten Skizze als der Präsident des Kunstvereins-*Comités*, Christoph von Rommel, identifizieren ließ (Abb. 88). Menzel zollte seinem Mienenspiel größte Aufmerksamkeit. Er muß das schütterte und zahnlose Haupt des sechsundsechzigjährigen *Kunstbetrachters* aus einer etwas höher gelegenen Position beobachtet haben, wie sie sich von seinem Arbeitsplatz auf dem vor der Leinwand angebrachten Gerüst herab ergeben haben mag. Bei seinem Begleiter kann es sich um Alfred Klauhold gehandelt haben.⁵⁰⁹ Die Skepsis, die vor allem an Rommels Mimik abzulesen ist, sollte sich bestätigt finden.

Am 25. Februar schrieb Menzel, er sei am gleichen Tag "soli deo gloria" mit der Arbeit fertig geworden. Was im weiteren noch geschehen mußte, sei die "Wirtschaft des Dampfens u.s.w. u.s.w."⁵¹⁰ Am 9. März war unter anderem noch die "Zurüstung für Rahmen" zu tun. All das werde noch einige Tage in Anspruch nehmen. Buchhalterisch hielt er auch die letzten Schritte seines Unternehmens mit einigen Skizzen fest: die *Kartonabnahme von der Wand* (Abb. 89/90) und die Neuauflösung am Ausstellungsort (Abb. 91). Auf einem dieser Blätter (Abb. 90) erkennt man im übrigen am Bildrand die durchgestrichene Skizze zu seinem "letzten Ritter", der im Karton (Abb. 15) ganz rechts die Reihe seiner Standesgenossen abschließen sollte.

Bei der Abnahme und Neuinstallation des Kartons handelte es sich, wie er nach Berlin übermittelte, um kein leichtes Unterfangen, da in den "Tagen der allgemeinsten Aufregung und Spannung [...] kein Handwerker zu haben" gewesen sei.⁵¹¹ Die Märzrevolution hatte begonnen. Ihre Sorgen beschwichtigen wollend, schrieb Menzel an seine Geschwister:

"Alles war auf den Beinen und bei der Bürgergarde. Das Resultat der 'Demonstration', die indeß ohne alle Gefahr ablief, ist nun zu allgemeiner Befriedigung ausgefallen. Ich erwähne dies alles ausdrücklich, damit Euch nicht etwa schon Gott weiß, welche Gerede oder

⁵⁰⁷ Brief Menzels an seine Geschwister vom 3. Dezember 1847, in: Wolff 1914, S. 116f.

⁵⁰⁸ Vgl. Kaiser 1967, S. 107f. Ferner auch Kat. Berlin 1996, Nr. 66.

⁵⁰⁹ Leider ist mir bislang kein Porträt zugänglich geworden. Negativ fiel der Porträtvergleich mit Arnold und Bromeis aus, die ebenfalls zur *Comité*-Spitze zählten.

⁵¹⁰ An seine Geschwister, in: Wolff 1914, S. 125.

⁵¹¹ Vgl. Wolff 1914, S. 125.

Zeitungsnachrichten gar meinetwegen, ängstigen. Interessant wars mirs aber, dergleichen hier noch zu erleben."⁵¹²

Die Nachricht von den revolutionären Ereignissen in Frankreich hatte sich auch in Kurhessen schnell verbreitet. Das Leben in der Residenzstadt wurde von den Drohungen eines anonymen Flugblatts überschattet, das im Ton an Büchners *Hessischen Landboten* erinnerte. Der Aufruf gegen "unerträgliche Tyrannei" und für die Befreiung von "dem Druck des fürstlichen Hungergeckes, von der schimpflichen Beamtenwirtschaft, von den Anmaßungen des übermütigen Adels, der Grund- und Geldherren", sparte nicht mit visionären Verheißungen:

"[...] wenn's eines Tags Sturm läuten und der große Völkertanz eröffnet werden wird, dann werden die Schurken nebst ihren gekrönten Häuptern Reißaus nehmen zu ihren Kumpanen im Ausland. Aber ich sage Euch, die Hatze wird allwärts dieselbe sein; das hungernde geknechtete Volk wird mit einem Schlag stolz das gebeugte Haupt erheben und seine Unterdrücker unter die Füße treten. Nirgends wird mehr ihres Bleibens sein! - Nicht ernten soll mehr, wer nicht gesäet, und keiner mehr von der Fron der Bauern leben."⁵¹³

Man wollte sich fortan "selbst regieren, wie andere freie Völker auch, z. B. die Nordamerikaner".⁵¹⁴ Bereits am 4. März waren in Kassel Deputationen aus Marburg und Hanau eingetroffen, am Abend kam es zu Volksversammlungen. Tags darauf brachten "Büchschächter" die bei ihnen aufbewahrten Waffen zurück, "weil sie dieselben in ihren Häusern nicht mehr in Sicherheit glaubten"⁵¹⁵. Am 6. März überreichte der Stadtrat von Kassel dem Kurfürsten eine Adresse, in welcher um Aenderung des bisherigen Regierungssystems gebeten wurde; desgleichen übergaben am 9. März 24 Mitglieder der Hanauer Volkskommission eine [...] Adresse. Es folgten hierauf die Verheißungen vom 6. und Gewährungen vom 11. März.⁵¹⁶

Entgegen dem, was Menzel seine Geschwister am gleichen Tag noch wissen ließ, hatte die Märzrevolte ihren Höhepunkt noch nicht überschritten. Größte Sorge bereiteten die rund tausend Wanderarbeiter, die für den Eisenbahnbau in Baracken vor der Stadt untergebracht waren. Ausschreitungen auf dem Lande betrafen vor allem mißliebige Beamte und Juden. Am 13. März trat die Ständeversammlung zusammen. Am 17. März wurde ein neues Ministerium gebildet.⁵¹⁷ Noch am gleichen Tag schrieb das Kunstvereins-*Comité* "Direct zur Nachricht" an den Kurfürsten.⁵¹⁸ Ob man lediglich auf eine Beruhigung der Lage oder im besonderen auf diesen Moment eines historischen Neubeginns gewartet hatte oder aber ob es schlicht nichts mehr zu verlieren gab, kann nicht beurteilt werden. Endlich jedoch wagten es die Unterzeichner offen auszusprechen, was sie mit dem *Kasseler Karton* eigentlich bezweckten. Man habe ihn ja bereits in einem früheren Bericht auf die Anfertigung eines Kartons zum Jubiläum des Einzugs der Sophie von Brabant mit ihrem

⁵¹² Vgl. Brief vom 9. März, in: Wolff 1914, S. 126. Über die 1830 gegründete Bürgergarde schrieb Heidelberg 1957, S. 241: "Das liberale Besitzbürgertum, das in ihr den maßgeblichen Einfluß ausübte, betrachtete sie als Garanten der liberalen Errungenschaften gegen die Reaktion von oben und den von unten drohenden Umsturz." Auch Arnold dürfte ihr angehört haben. Eine seiner Lithographien hält den Moment der Fahnenweihe fest. Ebd. Tafel 35.

⁵¹³ Zit. nach Seier 1992, S. 1-5.

⁵¹⁴ Vgl. Seier 1992, S. XXXIX.

⁵¹⁵ Am darauffolgenden Morgen entließ der Kurfürst den verhaßten Innenminister Scheffer und rief die Bürgergarde ein, um sie bald darauf jedoch wieder auflösen zu lassen. Vgl. Rusche 1921, S. 65ff.

⁵¹⁶ Müller 1890, S. 26-28. Am 11. März betrafen die "Gewährungen" das Versammlungsrecht.

⁵¹⁷ Vgl. Müller 1890, S. 26-28.

⁵¹⁸ StaM, Bestand 300 C7 Nr. 5, Bd. 1. Mit dem Eingangsvermerk "Wilhelmshöhe den 29. März 1848".

Sohne, seinem Ahnherrn hingewiesen, hieß es einleitend. Diese Arbeit sei jetzt fertiggestellt und könne ab dem folgenden Montag im Saal des "Gräfllich Hessensteinschen Hauses" besichtigt werden. Man hoffe auf seinen Besuch und glaube folgendes "allerunterthänigst" hinzufügen zu dürfen:

"Der Künstler hat ein Werk geliefert, welches ihm einen Rang unter den bedeutenderen Historienmalern der Gegenwart sichern wird. Er hat mit scharfem Blick die hohe Bedeutung des Ereignisses erfaßt, und ein Bild geschaffen, welches in überraschender Weise den Charakter der Handlung, die Liebe der biedereren Hessen zu ihrem angestammten Fürstenhause, zur Anschauung bringt.

Die Composition verdiente es, daß sie in Oel oder al fresco ausgeführt, ein bleibendes Denkmal sowohl des dargestellten geschichtlichen Ereignisses, als des Talentes des Meisters würde. Dem Kunstverein fehlen hierzu die Mittel, und er kann daher nur Ew. Königlichen Hoheit, den erhabenen Beschützer der Kunst, allerunterthänigst anheimstellen, ob Allerhöchstdieselben geruhen wollen, den Künstler mit einem solchen Auftrag zu beehren. Dieser hat in der That große Opfer gebracht. Das geringe Honorar, welches wir ihm zu zahlen im Stande waren, deckt selbst nicht die Auslagen für eine in 7 Monaten angestrengtester Thätigkeit vollführte Arbeit. Auch aus diesem Grunde wäre es wünschenswerth, denselben für seine Anstrengung würdig entlohnt zu sehen.

Es sei jedoch ferne von uns, dem Urtheile unseres allerunterthänigsten Protektors vorgreifen zu wollen. Nur die devoteste Bitte um huldvollsten Besuch der veranstalteten Ausstellung wagen wir zu wiederholen, indem wir in tiefster Ehrfurcht verharren,

Ew. Königlichen Hoheit - allerunterthänigst, treuehorsamste und pflichtschuldigste [...] v. Rommel, Arnold, Bromeis, Klauhold, Pinhas, Wolff, Zusch - Cassel, den 17. März 1848"⁵¹⁹

Es war ein letzter Versuch, den Kurfürsten von der Notwendigkeit einer Kunstförderung zu überzeugen. Danach sollte nie wieder von repräsentativen Bildern zur hessischen Geschichte oder gar von einer "vaterländischen Galerie" die Rede sein. Tags darauf, als revolutionäre Freischärler in Hanau das Zeughaus stürmten und in Berlin die Barrikadenkämpfe losbrachen, und mehr als eine Woche nachdem der *Kasseler Karton* in das genannte Palais verbracht worden war, weil man offensichtlich weder in den Räumen der Akademie, noch im Ständesaal oder der Orangerie Platz gefunden hatte, kündigte eine in der *Kasseler Allgemeinen Zeitung* erscheinende Annonce die Eröffnung der "außerordentlichen" Ausstellung des Kunstvereins an.⁵²⁰ Sie blieb bis in die zweite Aprilwoche geöffnet.⁵²¹ In einer separat gedruckten Erklärung des Kunstvereins hieß es:

"Treue zwischen Fürst und Volk ist der in den schwersten Zeiten bewährte Charakterzug der hessischen Geschichte. In erhabener Weise spricht sich derselbe vorbildlich schon in der ersten That aus, mit welcher Hessen in die Reihe der selbständigen deutschen Lande eintritt. An diese Bedeutung des Ereignisses wollte der Kurhessische Kunstverein nach dem Ablauf von 600 Jahren erinnern, indem er einen bewährten Künstler zu der bildlichen Darstellung desselben veranlaßte."⁵²²

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Vgl. KAZ Nr. 78 (Beilage) vom Sonnabend des 18. März 1848, S. 564: "Der Empfang der Herzogin Sophie von Brabant und ihres Sohnes des Landgrafen Heinrich des Kindes von Hessen, zu Marburg 1248'. Die Ausstellung findet [...] täglich von Morgens 10 bis Nachmittag 4 Uhr in dem Saal des Gräfllich Hessenstein'schen Haus (obere Königstraße No. 15) statt. Eintrittspreis für Nichtaktionäre 2 1/2 Sgr, Der Präsident des Vereins Rommel."

⁵²¹ Wiederholungen der Anzeige in: KAZ Nr. 80 (Beilage) vom 20. März 1848, S. 580 und KAZ Nr. 83 vom 23. März, S. 608. Am 7. und am 8. April hieß es mit einem etwas anders lautenden Text, die "Ausstellung des von Adolph Menzel gefertigten, 15 Fuß breiten und 11 Fuß hohen Cartons" werde noch einige Zeit geöffnet bleiben. Vgl. KAZ Nr. 98 (Beilage), S. 740 und Nr. 99 (Beilage), S. 758.

⁵²² Zit. nach Heidelberg 1909, S. 64.

Ansonsten aber hüllte sich die Presse in Schweigen; von einer Jubelfeier gab es nichts zu berichten.⁵²³ Menzel reiste noch am Tag der Ausstellungseröffnung ab. Als er am Dienstag darauf, dem 21. März 1848, nach Berlin zurückkehrte, wurde er mit den Folgen der Barrikadenkämpfe konfrontiert. Am 23. März schrieb er den berühmt gewordenen Brief an Arnold, in dem er ihm die *Aufbahrung der Märzgefallenen auf dem Gendarmenmarkt* schilderte (Abb. 92). Am 12. April 1848 teilte er dem Kunstverein mit, daß er keine Lust mehr habe, das bewußte Bild auszuführen. Damit war jedoch nicht, wie in der Menzel-Literatur behauptet, die Übertragung des Kartons gemeint, sondern die der *Gustav-Adolf-Skizze*⁵²⁴:

"Jezt wo unsere Gegenwart endlich selbst einen Inhalt hat, und noch mehr, bekommt, würde mir ein Stoff, der voraussichtlich eine solche Kunstanstrengung erforderte, ohne ein dieser entsprechendes auch für uns noch bezügliches inneres Gegengewicht zu besitzen, eine Last sein. Jezt erst wieder können wir in Deutschland zu unserer Zeit und zur Kunst der Vergangenheit in eine grade Stellung gelangen. Diese Forderung an sich muß jezt jeder einzelne fühlen.- -"⁵²⁵

9.2. Verriß

Schon für den 9. April war der Karton gemeinsam mit dem *Gustav-Adolf*-Bild (Abb. 13), drei Studien und einem *Interieur* im Katalog der Berliner Akademieausstellung angekündigt worden.⁵²⁶ Der von Menzel eingereichte Begleittext⁵²⁷ gab auch hier im wesentlichen die historischen Hintergründe der Darstellung wieder.⁵²⁸ Von den Erklärungen, die man bereits in Kassel zu hören bekommen hatte, wich er nur in einigen, gleichwohl sehr aufschlußreichen Nuancen ab. Dem Kurfürsten war vermittelt worden, es handele sich um eine Darstellung der "Liebe der biedereren Hessen zu ihrem angestammten Fürstenhause", die Nachkommen der "biedereren Hessen" hatte man wissen lassen, wiedergegeben sei ein vorbildliches Exempel für die Vorteile der "Treue zwischen Fürst und Volk", und das Ausland erfuhr nunmehr, dargestellt sei eine mittelalterliche Ständevereinigung, die ihre künftige Herrschaft selbsttätig bestimmt und unterstützt habe: "Da vereinigten sich die Hessischen Städte mit der Ritterschaft zu gemeinsamen Handeln; sie beriefen

⁵²³ Zwischen Januar 1847 bis einschließlich April 1848 findet sich in den Ausgaben der *Kasselschen Allgemeinen Zeitung* - abgesehen von den Annoncen -keinerlei Erwähnung der Ausstellung. Statt dessen fanden u. a. die Kaulbach-Kartons Beachtung; vgl. KAZ Nr. 6 (Beiblatt) vom 7. Februar 1848, S. 15. Auch die *Neue Hessische Zeitung* (Redaktion F. Oetker), die nach der Aufhebung der Pressezensur erstmals am 15. März 1848 mit einer "Probenummer" erschien und etwa in ihrer Ausgabe Nr. 6 vom 1. April 1848 einen Leitartikel über "Bauten in Kassel" abdruckte, schwieg über den *Kasseler Karton*.

⁵²⁴ Dieser Sachverhalt ist schon bei Jordan/Dohme 1885-1890, S. 39f. und Knackfuß 1922, S. 38 klargestellt. Durch den Fund einschlägiger "Randnotizen" Menzels im Zentralarchiv der Staatlichen Museen Berlin konnte dies erhärtet werden. Vgl. Lammel 1993, Bildregie, S. 206, Anm.19 und Kat. Berlin 1996, S. 120. Die Gustav-Adolph-Skizze wurde jedoch später als Lithographie reproduziert, vgl. Abb. 14.

⁵²⁵ Der Brief wurde erstmals bei Knackfuß 1922, S. 30 und dann bei Heidelberg 1909, S. 64 – allerdings nur in Teilen – wiedergegeben. Knackfuß – seinerzeit Direktor der Kasseler Kunstakademie – muß ihn noch unter den Akten des Kunstvereins gefunden haben, woraus er wenig später verschwand. Er wird hier nach Kat. Stargardt/Marburg 1960, 549, S. 145f, Nr. 571 zitiert: "An den Kurhessischen Kunstverein. Unter dem Eindruck der politischen Ereignisse habe er [Menzel] die Ausführung des Bildes 'Gustav Adolf und seine Gemahlin vor dem Schloß zu Hanau' im Großen aufgegeben." Noch einmal in Kat. Stargardt/Marburg 1976, 611, S. 233, Nr. 854.

⁵²⁶ Vgl. Kat. Akademieausstellung Berlin 1848, Nr. 1636-1641. Bei dem *Interieur* muß es sich m.E. um die *Störung* gehandelt haben. Vgl. Abb. 11.

⁵²⁷ Menzel hatte den "Ausstellungsmeldezetteln" bereits am 9. März dem Brief an seine Geschwister beigelegt, mit der Bitte, Richard möge ihn "erst gut ins Reine" schreiben. Vgl. Wolff 1914, S. 126.

⁵²⁸ Vgl. Kat. Akademieausstellung Berlin 1848, Nr. 1636. Die Ölskizze mit der *Episode aus Gustav Adolphs Leben; sein Wiedersehen mit seiner Gemahlin im Schlosse zu Hanau, den 10. Januar 1632* wurde unter der Nr. 1637 geführt.

Sophia zur Regentschaft während der Minderjährigkeit ihres damals dreijährigen Sohnes ins Land und verbürgten ihr Schutz und Abwehr jeder auswärtigen Anfechtung."⁵²⁹ Diese drei Variationen des immer Gleichen bestätigen mithin noch einmal, was über die dem *Kasseler Karton* inhärente Mehrdeutigkeit geäußert wurde. Doch die Besucher- und Verkaufsbilanz der Akademieausstellung fiel infolge der Zeitumstände miserabel aus.⁵³⁰

Immerhin nahmen die Kritiker von Menzels Karton ausführlich Notiz, allerdings ganz anders, als er es sich so inständig gewünscht hatte. In der *Berliner Nationalzeitung* vom 4. Juni hieß es über Nr. 1636 der Kunstaussstellung:

"Wie, 1248? Das hätten wir nicht vermutet. In diesen Gestalten, diesen Physiognomien lebt und webt der feine Esprit aus den Zeiten der Régence und höchstens gehen einige Züge in die Epoche des Rokoko zurück: nichts von Mittelalter. Menzel hat früher so viele Skizzen und Illustrationen zu den Begebenheiten des vorigen Jahrhunderts gezeichnet, hat sich in diesen Tagen so eingelebt, daß dieser Anachronismus sehr leicht seine Erklärung findet. Eine anmutige, pikante Laune, welche das Originelle nur etwas zu häufig im Bizarren sucht, ordnete die Situation des Kartons, und bemüht sich, die Strenge des gewöhnlichen Zeremoniells einer Empfangsfeierlichkeit zu durchbrechen und niederzuwerfen. Die Gestalten gewannen dadurch eine ungemeine Frische und Lebendigkeit, entziehen sich aber auf der anderen Seite in der Überfülle ihrer Besonderheiten der Gliederung, welche das Wesen der Gruppenbildung erheischt. Einige Figuren sind in der Tat ganz prächtig und wir machen vor allem auf die drei Landmädchen im Vordergrund aufmerksam. Ob das Bild eine eigentliche historische Darstellung zu nennen, möchten wir bezweifeln, uns erscheint es mehr als memoirenartige Skizze voll geistreicher Aphorismen."⁵³¹

Ein noch schwerwiegenderer Verriß folgte jedoch in der September-Ausgabe des *Kunstblatts*. Wie es auch Menzel schnell bekannt geworden sein dürfte, verbarg sich hinter dem Verfasserpseudonym "T.L.S." kein geringerer als jener Franz Kugler, der ihn schon 1836 dazu ermutigt hatte, sich endlich der großformatigen Historienmalerei zu bemächtigen.⁵³² Um so härter mußte es ihn treffen, daß ihm dieser nunmehr auf nahezu ganzer Linie Versagen vorwarf:

"Sie kennen das merkwürdige und in seiner Art einzige Talent dieses Künstlers aus den Illustrationen, die er zu Kugler's Geschichte Friedrichs des Großen und andern Werken geliefert hat, auch vielleicht aus seinen Radierungen. Sie wissen, es ist eine daguerrotypartige Realität in seinen Anschauungen, eine historische Tüchtigkeit in seinen Kompositionen (wenigstens soweit sich diese in der Geschichte des vorigen Jahrhunderts bewegen), die in solcher Art fast nicht ihres Gleichen findet. Man war höchst gespannt, wie er sich, nach so viel Arbeiten kleinen Maßstabes, in selbständigen, durchgeführten Bildern zeigen würde. [...]"

Die Handlung erscheint, wenn man sich in den Karton hineinsieht, der eine etwas mehr energische Haltung haben könnte, vollkommen lebendig und dem gewählten Momente entsprechend, alles Einzelne ist wahr und empfunden. Und doch macht das Ganze keinen recht befriedigenden Eindruck. Der Grund liegt zunächst wohl in der verwunderlichen Wahl des Standpunktes, den der Zuschauer einzunehmen genöthigt ist. Er steht nämlich hinter dem

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ Kat. Akademieausstellung 1850, S. XIX: "Die Ausstellung von 1848, nach Zahl und Kunstwerth der ausgestellten Arbeiten eine der vorzüglichsten, fand nicht die verdiente Theilnahme. Es ereignete sich der bis dahin unerhörte, ja für unmöglich gehaltene Fall, daß die Einnahmen derselben um einen sehr ansehnlichen Betrag hinter den Kosten zurückblieb. Nachtheiliger erwies sich die damals herrschende Gleichgültigkeit für alle nicht unmittelbar der Tagespolitik angehörenden höhere Interessen durch den fast gänzlich fehlenden Ankauf von Kunstwerken, der selbst in viel schwierigeren Zeiten nicht so spärlich ausfiel."

⁵³¹ *Nationalzeitung*, Berlin 1848, Nr. 62: Besprechung der Kunstaussstellung vom 4. Juni 1848. Zit. nach Schmidt 1954, S. 270.

⁵³² Siehe Kapitel I.5. der vorliegenden Arbeit.

einen Spalier und hat somit im breiten Vorgrund verschiedene Rückenansichten, von Pferden und Personen, die für das Ganze und dessen Bedeutung doch allzu wenig Interesse gewähren. Vielleicht werden Sie hier, lieber Freund, mit Ihrem zweideutigen Lächeln bemerken, daß sey ja eben in höchstem Maße die Naivität und Realität, nach der ich fort und fort verlange. Ich bitte um Entschuldigung: sie ist es nicht gänzlich; ich bin vor das Bild hingetreten, um den Einzug der Herzogin zu sehen, den mir die Rücken eben verdecken.

Dann ist hier und da, wiederum vielleicht durch ein Uebermaß von Naivität, eine gewisse Seltsamkeit in Geberden und Bewegungen sichtbar, die ebenfalls störend wirkt. Auch glaube ich bemerken zu müssen, daß die Physiognomie des Ganzen nicht recht dem Charakter des 13. Jahrhunderts entspricht, wie uns die Personen desselben in ihrem äußeren Gebahren, in ihrem Fühlen und Denken aus den Bildnissen auf den Grabsteinen jener Zeit und aus den Dichtungen (namentlich den Minneliedern, auch den derben eines Nithart) hinlänglich bekannt sind. Die hier Dargestellten reichen höchstens bis in den Anfang des 16ten Jahrhunderts zurück; sie sind fast sämtlich für das Jünglingshafte des 13ten Jahrhunderts etwas zu poesielos; nur ein paar weibliche Köpfe im Hintergrunde und der eines ritterlichen Jünglings zur Rechten entsprechen bestimmter jener früheren Zeit. [...] Und was also sagt uns der Karton über dieß Talent, auf dem so große Hoffnungen ruhen sollen? - Ich weiß es nicht und will einstweilen mich mit dem Gedanken zu befreunden suchen, daß der Künstler selbst Fehlgriffe eingesehn haben wird."⁵³³

Es war ein vernichtendes Urteil. Was daran so überraschen mußte, war weniger die begreifliche Kritik gegen die mißglückte Kostümierung als vielmehr die Mißachtung der individualisierten Physiognomien und die kategorische Ablehnung des wohl innovativsten Moments der Darstellung, das heißt des "verwunderlichen" Betrachterstandpunkts. Kugler distanzierte sich an dieser Stelle nicht nur von Menzel, sondern zugleich mit Nachdruck auch von seinen eigenen ehemals so radikalen Vorschlägen für eine realistische Neubelebung der deutschen Historienmalerei.⁵³⁴ Mit dieser Kehrtwendung stand er nicht allein. Was gestern noch als politischer Gegenentwurf und ob eines demokratischen Elements als Avantgarde gepriesen worden war - insbesondere die Historienbilder der Belgier und die Düsseldorfer "Tendenzmalerei" - galt in den Kreisen der Kunstkritik nunmehr plötzlich als überholt.⁵³⁵ Künftig sollte man sich wieder verstärkt einer Ästhetik des schönen Scheins zuwenden. Friedrich Theodor Vischer, Weggefährte Kuglers, räsionierte im Rückblick: "Wir haben die Herrschaft der Hegelschen Philosophie, der politischen Tendenzkunst, wir haben eine große politische Bewegung mit dem guten Teil Ideologie, welche eine Hauptursache ihres Untergangs war, seit kurzem hinter uns."⁵³⁶

Die Präsentation des *Kasseler Kartons* hatte Kugler ein Bauernopfer an die Hand gegeben, mit dem er seine neu gewonnene Position zur "Naivität", das heißt zu den realistischen, genrehaften und "demokratischen" Elementen der zeitgenössischen Historienmalerei, klarstellen konnte. Menzel war schockiert und reagierte mit Erbitterung.

⁵³³ T.L.S., Berliner Briefe, in: *Kunstblatt* Nr. 45 vom 14. September 1848, S. 177f. Wieder abgedruckt in Kugler 1853, Bd. 3, S. 664f. Vgl. dazu auch Zangs 1992, S. 73 und 75ff.

⁵³⁴ Vgl. Zangs 1992, S. 78. Sie bemerkt, daß Kugler sich fortan jedweder Auseinandersetzung mit Historienbildern, so auch der mit Menzels Friedrich-Bildern, enthielt.

⁵³⁵ Vgl. Schoch 1979, S. 184: Vischer sollte etwas später behaupten, er habe hinsichtlich seiner Bewertung "der Belgier" unter Einfluß des "politischen Wetters" gestanden. Lammell 1993, Menzel und seine Kreise, S.155 meint hingegen, der Karton sei Kugler nicht liberal genug gewesen.

⁵³⁶ Friedrich Theodor Vischer, Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst, in: Monatszeitschrift des wiss. Vereins, Zürich 1858 - K.G. IV, 198-221, hier S. 198, zit. nach Götz Pochat, Friedrich Theodor Vischer und die zeitgenössische Kunst, in: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft.

9.3. Zu den Akten

Am 16. Juli 1848 war der Karton auch auf der Dresdner Akademieausstellung zu sehen gewesen.⁵³⁷ Nach seiner obligatorischen Reise als "Vereinsbild" durch den westelbischen *Cyclus der Kunstvereine*, kehrte er schließlich nach Kassel zurück, wo der Generalversammlung des Kunstvereins 1850 "die Bestimmung über dessen weiteres Schicksal anheimgestellt" werden sollte.⁵³⁸

Zuvor sah sich das *Comité* noch einmal dazu veranlaßt, seine Motive darzulegen: Man habe, um nicht "gänzlich darauf verzichten [zu] müssen, auf die Richtung der Kunststrebungen irgend einen Einfluss zu üben", 1847 aus Anlaß des vor 600 Jahren erfolgten Regierungsantrittes der Hessischen Fürstenthümer entschlossen, dem "rühmlich bekannten Maler, Herrn Adolph Menzel in Berlin, die Anfertigung eines Cartons (20 Fuss lang und 13 Fuss hoch) mit lebensgroßen Figuren, darstellend [...] einen zur bildlichen Darstellung so sehr geeigneten geschichtlichen Moment in Bestellung zu geben", und nach einem halben Jahr angestrengter Tätigkeit habe die "Meisterhand dieses Künstlers" ein "vollendetes Kunstwerk" geschaffen, welchem "allseitig die gebührende Anerkennung gezollt" worden sei.⁵³⁹ Doch noch nicht einmal eine als Jahresgabe taugliche Lithographie konnte man davon anfertigen lassen.⁵⁴⁰ In den Folgejahren verzeichnete der *Kunstverein für Kurhessen* einen empfindlichen Mitgliederschwund; 1851 muß der Austritt Arnolds und Klauholds erfolgt sein.⁵⁴¹

Wie immer man den *Kasseler Karton* auch interpretiert gesehen haben wollte, als 'Konstitutionbild' oder als 'Gratulationsgabe' an die herrschende Dynastie, keine der damit angesprochenen Rezipientengruppen war wohl länger mehr für den mit ihm intendierten höheren Zweck, das heißt für seine gemalte Verwirklichung im Rahmen einer "vaterländischen Galerie", zu gewinnen. Zu viel war binnen kurzem geschehen, was den Glauben an eine gütliche Einigung parlamentarischer und monarchischer Interessen erschüttert hatte - sowohl in Kassel als auch in Berlin.

Unter der Überschrift *Früchte des Wühlens* faßte ein anonymes Leserbriefschreiber in der Beilage zur *Kasselschen Allgemeinen Zeitung* das Geschehen im Rückblick wie folgt zusammen:

"Wir haben in den Märztagen eine Revolution gehabt. Sie war gut, sie war nothwendig. Das neue Geschlecht paßt nicht mehr in die Zwangsjacke entschwundener Zeiten; sie mußte zerrissen werden. Große Freiheiten sind errungen, es ist mehr erkämpft worden, als die kühnsten Träume für möglich gehalten hatten. Wir haben Preßfreiheit und Redefreiheit, zwei unschätzbare Güter [...]. Wir haben Freiheit der Versammlungen und Petitionen, wodurch das Volk eine ungeheure Macht erhält, den Staats-Regierungen gegenüber. Wir haben Religionsfreiheit. Nur eins fehlt noch: Sicherheit des Lebens und des Eigenthums. Von oben herab werden zwar beide nicht mehr gefährdet, aber von unten, von einer verworfenen Klasse, die sich stets das Volk nennt, aber nur der Auswurf des Volkes ist. [...] Was ist

Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, hg. von Ekkehard Mai, Stephan Waetzold und Gerd Wolandt, Berlin 1983, S. 99-132, hier S. 116.

⁵³⁷ Offenbar aber ohne die *Gustav-Adolf*-Skizze und die übrigen in Berlin begleitend gezeigten Werke.

Der Erläuterungstext war derselbe. Vgl. Kataloge der Dresdner Akademieausstellungen 1801-1850, bearbeitet von Marianne Prause, 2 Bde., Berlin 1975, 1848, Nr. 441.

⁵³⁸ Bericht Kunstverein 1850, S. 5.

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ Möglicherweise weil Menzel die Reproduktionsrechte in seinem Vertrag empfindlich eingeschränkt hatte. Siehe Kapitel III.4. der vorliegenden Arbeit.

⁵⁴¹ Vgl. Bericht Kunstverein 1853 über die "Wirksamkeit" in den Jahren 1850/1852, S. 8f. Die Zahl der Aktien sank von 750 im Jahr 1850 auf 670 im Jahr 1852. Im Mitgliederverzeichnis fehlen die Namen Arnold und Klauhold.

gewonnen, wenn wir der Regierung eine unangemessene Gewalt entrissen haben, und sie nun in den Händen von Taugenichtsen sehen? Dann hätten wir nun einen schönen Tausch gemacht. Die Revolution war nothwendig, aber sie ist vorüber."⁵⁴²

Ganz ähnlich desillusioniert hatte auch Menzel bereits im September 1848 an Arnold im Rückblick auf eine verlorengegangene "seltsame bewegte Zeit" geschrieben:

"Entsinnen Sie Sich noch an unserer damaligen Gespräche? Wie hielten damals beide nicht den Ausbruch für so nahe, und die Vernunft für so fern! Man hat wiedereinander der Menschheit zuviel zugetraut; zur (gerechten) Indignation über Oben ist nun nur die Indignation über Unten gekommen. Nichts als der Schwung von einer Schulbank auf eine Andere."⁵⁴³

Es sollte noch schlimmer kommen. Als das Scheitern der Paulskirchenversammlung absehbar wurde, versuchte auch Kurfürst Friedrich Wilhelm seine alte Position wieder zu erringen. Die Wiederberufung des gelegentlich auch als "Hessenfluch" bezeichneten Ministers Hassenpflug leitete in Kurhessen die Phase der Restauration ein und führte 1850 den offenen Bruch mit der Ständevertretung herbei. Auf die rigide Besteuerung, Notstandsgesetze, die Ausrufung des Kriegsrechts und die von Friedrich Wilhelm verlangte Vereidigung des Heeres auf seine Person antwortete das Oberappellationsgericht als "höchstes Tribunal im Kurstaat", indem es den Verfassungsbruch konstatierte. Zugleich "entschied sich fast das ganze Offizierskorps im Gewissenstreit zwischen Verfassungseid und Fürstentreue für den Eid und reichte den Abschied ein."⁵⁴⁴ Der Kurfürst "tat nunmehr den verächtlichsten Schritt. Er erwirkte die Bundesexekution gegen sein eigenes Land, derzufolge am 1. November 1850 bayerische Truppen einrückten und das permanente Kriegsgericht in Funktion trat."⁵⁴⁵ Zwangseinquartierungen waren die Folge.

Mitten "in solcher verfluchter Zeit" fragte Menzel besorgt bei Arnold an, was er denn "unter dem Allen [...] erlebt" und "ausgestanden" habe.⁵⁴⁶ Sein Mitgefühl sei im "Verlauf aller der herrlichen Nachrichten bis zur wirklichen Sorge" um ihn gestiegen. Er könne sich denken, daß er "das Haus voller Gewehre" habe und nicht wisse, "was zuerst machen!". Er empfehle ihm einige Verse aus Goethes *West-östlichem Divan* zur häuslichen Andacht: "sonst grämt man sich untüchtig für die Obliegenheiten in Ausübung seines eigenen Faches, was für uns einzelnen, wir mögen im Uebrigen denken wie wir wollen, immer das Erste bleibt."⁵⁴⁷

Als die sogenannten *Straßbayern*, denen Menzel - beiläufig bemerkt - ebenfalls eine Pastelldarstellung widmete (Abb. 93)⁵⁴⁸, Kurhessen 1852 wieder verließen, gab der Kurfürst die Revision der Verfassung bekannt; sämtliche Errungenschaften der Märzrevolte wurden beseitigt. Die Kritik am Kurstaate wanderte in das Exil. Auch der 'Märzpolitiker' Alfred Klauhold, den man einst mit den Angelegenheiten des *Kasseler Kartons* betraut hatte, verließ das Land.⁵⁴⁹ 1854

⁵⁴² 2. Beilage zur Kasselschen Allgemeinen Zeitung vom 25. Mai 1848, S. 200f.

⁵⁴³ Brief an Arnold vom 15. September 1848, in: Wolff 1914, S. 135f, hier S. 136.

⁵⁴⁴ Seier 1983, S. 169. Weiterhin Demandt 1972, S. 558f.

⁵⁴⁵ Demandt 1972, S. 558.

⁵⁴⁶ Brief an Arnold vom 8. Januar 1851; in: Wolff 1914, S. 152f.

⁵⁴⁷ Der besagte Spruch lautet: "Niemand sich beklage! Denn es ist das Mächtige, Was man Dir auch sage." Vgl. Riemann-Reyher 1992, S. 48ff. Hier ist der historische Zusammenhang allerdings nicht ganz richtig wiedergegeben.

⁵⁴⁸ Vgl. Kat. Nürnberg 1967, Nr. 185 und Kat. Kiel 1981, Nr. 162. Auch seine eigene "Einquartierung" von 1851 würdigte Menzel mit einer Darstellung. Vgl. Kat. Hamburg 1982, Nr. 51.

⁵⁴⁹ Vgl. Bähr 1895, S. 16. Klauhold übernahm im Märzministerium die Stellung des Finanzsekretärs.

erschien in Hamburg die erste Auflage seiner Pasquillen über die hessischen Kurfürsten in "absteigender Linie".⁵⁵⁰

Über den *Kasseler Karton* legte sich inzwischen mehr und mehr der Staub der Geschichte.⁵⁵¹ 1861 antwortete Menzel auf eine Anfrage Fritz Werners, weshalb er ihn nicht zu einer Ausstellung seiner Werke in Köln ausgeliehen habe:

"Mein Casseler Carton, selbst wenn er mir in Bezug auf die [...] Ausstellung eingefallen wäre, hätte ich schwerlich auszubitten einen Schritt gethan. Man hat sich damals sehr steil dazu verhalten, kaum etwas anders als Vorlesungen hat er mir eingetragen; und selbst die ihn lobten, thatens mit Mißbilligung. Daß sich in 13 Jahren soviel hierin geändert haben sollte, sieht mir nicht aus. Und Ungehöriges ist auch wirklich darin, z.B. die ganze Ausführungsweise. Um vieles nicht mißzuverstehen, müßte man ein Stück meines damaligen Lebenszustandes wissen. Zuletzt noch ein Nichtzuübersehendes. Ich weiß wohl, daß ich mir unter dem Schreibervolk keinen Freund gemacht, aber nicht, wieviele und welche Feinde ich da habe. Irgend welche Phrase, einen Ausdruck davon gebraucht, der solchem Geist gar nichts kostet, - was müßten das für Intelligenzen sein, die ihn jetzt besitzen oder zu hüten haben, (er soll auf dem Landesmuseum zu Cassel aufgestellt sein) die sich Ihrer Meinung resp. gelegentlicher Behandlung des Cartons nicht sollten beeinflussen lassen."⁵⁵²

In seiner Funktion als Staatsanwalt in Rothenburg/Fulda wurde er um "1851 durch Einquartierung von Strafbayern gemaßregelt" und kurz danach gezwungen, den kurhessischen Staatsdienst zu verlassen. Vgl. Rusche 1921, S. 45. Zu den "Strafbayern" auch Franz 1961, S. 279f. Aus den Akten des Kurhessischen Justizministeriums (StaM Bestand 250, Nr. 922) geht hervor, daß man schon Ende 1849 versuchte, Klauhold von seiner Funktion als "Legationssekretär bei dem Kurfürstlichen Bevollmächtigten bei der provisorischen Centralgewalt in Frankfurt/M." abzurufen. Siehe "Auszug aus dem Protokolle des Ministeriums des Aeussern. Cassel am 6ten November 1849. Nr. 1962. Klauholds Personalakte beschließt ein Brief vom 9. Oktober 1854, in dem er seine Hochzeit mit Caroline von der Embde, "Tochter des Malers Herrn August von der Embde zu Cassel" ankündigt. Caroline von der Embde-Klauhold war selbst eine talentierte und erfolgreiche Malerin, vgl. Kat. Kassel 1991, S. 56-60. Das Paar zog nach der Eheschließung nach Bremen, später nach Hamburg.

⁵⁵⁰ Sie erschienen 1860 auch in den von Otto Meißner in Hamburg herausgegebenen *Demokratischen Studien*. Es folgten bis 1866 weitere Auflagen. Pikanterweise hatte Klauhold, wie durch eine Notiz in seiner Personalakte hervorgeht, seine intimen Kenntnisse über das Privatleben der Kurfürsten durch einen höchst offiziellen Auftrag erhalten. Kurfürst Friedrich Wilhelm teilte am 7. Dezember 1847 dem Finanz-Ministerium mit, daß er "Ministerial-Sekretär Klauhold als Mitglied einer von Uns zur Inventarisation des Nachlasses Unseres Hochadeligen Herrn Vaters weiland des Kurfürsten Wilhelm II. Königliche Hoheit und Gnaden verordneten Kommission allergnädigst beigegeben" habe. Siehe StaM, Bestand 250, Nr. 922. Maßgeblich beteiligt war Klauhold ferner 1855 an der Herausgabe des *Kurhessische[n] Rechtsbuchs*, das absichtsvoll "für den des Rechts nicht kundigen Mann in verständlicher Sprache" geschrieben wurde. 1861 wurde er Mitherausgeber des *Staatsarchiv[s]*, einer *Sammlung der offiziellen Actenstücke zur Geschichte der Gegenwart*.

⁵⁵¹ Obsolet schien aber auch die Idee einer kurfürstlichen Kulturförderung geworden zu sein. Der Kurfürst ließ fortan wieder eine strenge Zensur walten. Eine seiner letzten Direktiven verbot die Jahresversammlung der deutschen Künstlervereinigung in Kassel. Katzenstein 1901, Kunstzustände, S. 191. Zur Zensur im Geschichtsverein vgl. Duncker 1884, S. 52f. und S. 55.

⁵⁵² Brief an Fritz Werner vom 3. August 1861. In Wolff 1914, S. 189f. Hier S. 190.

10. Wiederentdeckung

10.1. Eine Hommage - Der *Kasseler Karton* und *Leuthen*

Der *Einzug der Sophie von Brabant* war und blieb Menzels größtes Bild (Abb. 15). Seine Maße übertrafen sogar die des letzten seiner Friedrich-Bilder, der *Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generäle vor Leuthen* (Abb. 94). Dieses, dennoch in vielerlei Hinsicht monumentale Meisterwerk, das er 1858/59 zu malen begann, schildert eine legendär gewordene Szene aus dem Siebenjährigen Krieg.⁵⁵³ Mit *Leuthen* wollte Menzel den dramatischen Moment vor der über das Schicksal Preußens entscheidenden Schlacht gegen die Österreicher wiedergeben. Die Arbeit an *Leuthen* wurde um 1861 nicht zuletzt wegen des Auftrags für das *Krönungsbild*, das ihn vier Jahre lang stark in Anspruch nehmen sollte, zurückgestellt und nie zu Ende geführt. Dennoch sollte sich Menzel noch über Jahrzehnte hinweg immer wieder damit beschäftigen - besser gesagt bewußt damit quälen. Allein das verbindet die Geschichte von *Leuthen* mit der des *Kasseler Kartons*. Es gibt aber auch noch eine Reihe anderer Aspekte, die *Leuthen* letztlich wie eine Hommage an das verkannte Frühwerk erscheinen lassen.

So beobachtete schon Claude Keisch bei seiner Analyse von *Leuthen* Details als bereits in der *Gustav-Adolf*-Skizze vorweggenommen und in den *Kasseler Karton* übertragen, so vor allem die "dreisten Okkupation[en] des Vordergrundes durch Nebenvorgänge", die Kavalierperspektive und verschiedene "Motive der Unwillkürlichkeit", insbesondere bei den Reiterfiguren.⁵⁵⁴ Bezogen auf die früheren Historienbilder aus den vierziger Jahren bemerkte Keisch: "Was in diesen befremdlich, weil anekdotisch wirken mochte, was dort noch fast spielerischen Charakter annahm, weil die unerlaubte Konkurrenz der Nebenthemen sich nur gegen einen Akt der Repräsentation richtete, wird im *Leuthen*-Bild mit Bedeutung in dem Maße beschwert, in dem der eigentliche Bildgedanke, die Entscheidungssituation vor der Schlacht, voll tödlichen Gehalts ist."⁵⁵⁵ Dies läßt sich nunmehr noch durch einige andere wichtige Punkte ergänzen und relativieren. So findet sich in der Gruppe der den Vordergrund von *Leuthen* ausfüllenden Offiziere eine Figur, die wie ein direktes Zitat aus dem *Kasseler Karton* wirkt. Die eindrucksvolle Gestalt des Generals Lentulus⁵⁵⁶, der mit der Tücke des Objekts, das heißt mit seinem von der Schulter herabfallenden Mantel kämpft, ist schon in der Figur des *Bürgermeisters* vor Sophie von Brabant vorgeprägt (Abb. 11 und 22). Außerdem ergibt sich aus der spiegelbildlichen Verdoppelung der jeweils linken Bildhälften in *Leuthen* und dem *Kasseler Karton* eine nahezu identische Kompositionsstruktur.

Was Keisch mithin bei seinem Votum für die reifere, weil inhaltlich scheinbar bedeutungsvollere Bildkonzeption von *Leuthen* unterschätzte, sind die weiter oben dargelegten historischen und politischen Implikationen des *Einzugs der Sophie von Brabant in Marburg*, die zwar weniger für die preußische, dafür aber umso mehr für die hessische Landesgeschichte Relevanz beanspruchen. Nimmt man sie hinzu, so können aus den Bildzitaten in *Leuthen* zusätzliche Erkenntnisse entnommen werden. Der "fruchtbare Moment" der Darstellungen ist hier wie dort der gleiche: er spiegelt die Reaktionen der Angesprochenen auf eine erst kürzlich vollendete Rede.⁵⁵⁷ Erst durch

⁵⁵³ Vgl. Keisch 1987, S. 262ff und Kat. Berlin 1996, Nr. 90.

⁵⁵⁴ Keisch 1987, S. 267 und ders. 1989, S. 78. Vgl. auch Kat. Berlin 1996, S. 197.

⁵⁵⁵ Keisch 1989, S. 78.

⁵⁵⁶ Vgl. Keisch 1987, S. 264.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 262f.

diese Gestalten wird es möglich, die Bedeutung und das Gewicht der Handlung nachvollziehen zu können. Die Nebenhandlungen bilden auf beiden Darstellungen einen Kommentar, der pluralistisch aufgefächert um das "monarchische Prinzip" bzw. um die "Unerschütterlichkeit"⁵⁵⁸ des Souveräns zirkuliert.

Nunmehr aber stellt sich die Frage, welchen Anlaß es für diesen formalen Rückgriff auf ein nur wenig erfolgreiches, zudem weitgehend unbekanntes bzw. vergessenes Jugendwerk gegeben haben konnte. Hier bietet sich folgende Erklärung an: *Leuthen* wurde aus freien Stücken Menzels begonnen, während der liberalen "Neuen Ära"⁵⁵⁹ in Preußen, das heißt unter Regierung des späteren Königs Wilhelm I. Es sollte das größte seiner Friedrich-Bilder werden und den schon 1840 projektierten "Ziklus" beschließen.⁵⁶⁰ Der Maler selbst äußerte 1898 dazu:

"Ich fühlte aufs neue die Hoffnung, Werke zu schaffen von kulturhistorischer Bedeutung, nach der Art, aber nicht nach dem wenig empfehlenswerten Vorbilde des Kaulbachschen im Neuen Museum. In der That, daß ich jene Gelegenheit damals verlor, ist wohl die größte Bekümmernis meines Lebens."⁵⁶¹

Das bedeutet also, mit *Leuthen* sollte aufs neue eine ganz ähnliche Überzeugungsarbeit geleistet werden wie seinerzeit schon mit dem *Kasseler Karton*. Wieder war es das Beispiel des Kaulbachschen Erfolgs (Abb. 16), das Menzel antrieb. Fast zwanzig Jahre nach seinem Desaster in Kassel erhoffte er sich nunmehr einen königlichen Auftrag, der die Ausführung/Vollendung des Ölgemäldes finanziert wie nobilitiert hätte, und er wünschte sich überdies, damit endlich in einen öffentlich zugänglichen Raum einziehen zu können.⁵⁶² Keisch hat eruieren können, daß Menzel dabei unter anderem konkret die Nationalgalerie und das Neue Berliner Rathaus vor Augen standen. So erlaubte er sich eher beiläufig, mit *Leuthen* noch einmal auf Spezifika seines verkannten Frühwerks zurückzukommen, um so endlich auch eine "Kirchenbuße"⁵⁶³ der Kritiker von einst zu erzwingen. Doch auch die Ausführung von *Leuthen* scheiterte unglücklicherweise an einem mißlichen Wechsel der politischen 'Wetterlage'. Der Sieg Preußens über Österreich war sehr plötzlich kein populäres Thema mehr, da sich die Erzfeinde von einst miteinander verbündet hatten.

Da half es auch nicht, daß Menzel zwischenzeitlich, um Irritationen von höchster Stelle aus dem Weg zu gehen, Kompomisse in der kompositorischen Anlage des Bildes einzugehen bereit war.⁵⁶⁴ Claude Keisch hat anhand eines von Menzel übermalten Fotos von *Leuthen* (Abb. 94) feststellen

⁵⁵⁸ Ebd., S. 267.

⁵⁵⁹ Keisch 1989, S. 78.

⁵⁶⁰ Keisch 1987, S. 274: "Hier wird die Bestimmung des Weges faßbar, dessen Etappen die immer größer, immer dramatischer angelegten Friedrichs-Bilder markieren - monumentale Malerei, die öffentliche Wand."

⁵⁶¹ Im Gespräch mit Ottomar Beta 1898, S. 103.

⁵⁶² Auch Hans Wolfgang Singer, *Drawings of Adolph Menzel*, London 1907, S. 7 bemerkte einen direkten Zusammenhang zwischen dem Karton und *Leuthen*. Er erwähnt zudem, daß Menzel, als er den Karton wiederentdeckte, soeben von der Anbringung seines *Hochkirch*-Bildes - "for the delectation of the lackeys" - enttäuscht worden sei.

⁵⁶³ Die Hoffnung, es möge zu einer "Kirchenbuße" kommen, sprach Menzel im Zusammenhang mit der fotografischen Aufnahme des Kartons in Kassel in einem Brief vom 23. August 1866 aus. Vgl. Wolff 1914, S. 206 und Keisch 1989, S. 75: "Da in dem Zusammenhang, in dem das Wort gebraucht wird, an irgendwelche Vorleistungen oder Ergebniseitsbekundigungen von seiten des Künstlers schwerlich gedacht werden kann, muß einfach die Rehabilitation gemeint sein, welche dem Werk von Anfang an geschuldet worden sei."

⁵⁶⁴ Keisch 1987, S. 262: "Viele Indizien verketteten sich zum Umriß einer Tragödie, deren vermutbares Ausmaß durch die Paradoxie des Versuchs bestimmt wird, eine Malerei von hohem emanzipatorischem Anspruch den Forderungen hohenzollerscher Staatskunst anzupassen."

können, daß der Künstler erwog, die mächtige Rückenfigur des Moritz von Dessau im Vordergrund zur linken Seite zurückzusetzen.⁵⁶⁵ Dies hätte zur Folge gehabt, daß der auf 'natürliche' Weise motivierte Blickkorridor in der Mitte - eine Neuaufnahme der 'Lücke' im Spalier des *Kasseler Kartons* - nachhaltig geweitet worden wäre (Abb. 95). Damit hätte er "den dröhnenden Mittelakzent beseitigt, die Gruppe der Generäle vereinheitlicht, die Nebenhandlungen stark gedämpft, einen großen Halbkreis um die Figur des Königs geöffnet, der damit als Hauptfigur unangefochten in einen sozusagen für ihn eingerichteten Raum eingebettet worden wäre. Das Subordinationsverhältnis wäre anschaulich geworden, und gleichzeitig hätte sich dem Betrachter ein gefälliger Einblick in den bühnenhaft offenen Raum geboten."⁵⁶⁶ Glücklicherweise blieb es bei der vagen Andeutung einer solchen Korrekturmöglichkeit und das letzte der großen *Friedrichbilder* Menzels damit, wenn auch nur in torsohafter Form, unverändert erhalten. Den Auftrag für die Rathausausmalung erhielt ein anderer. Damit "erlosch zum zweiten Male die große Gelegenheit", nach der sich Menzel "sehnte".⁵⁶⁷ *Leuthen* wurde erst nach Menzels Tod eine "öffentliche Bestimmung" zuteil.

Dieses Beispiel bestätigt noch einmal, daß sich Menzel keineswegs davor fürchtete, durch höchst offizielle Aufträge korrumpiert werden zu können.⁵⁶⁸ Das Gegenteil scheint der Fall gewesen zu sein: Ein enormes Mitteilungs- und Geltungsbedürfnis spricht aus seinen immer wieder von einem hohen persönlichen Risiko begleiteten Bemühungen, mittels großer Bilder öffentlich, das heißt auch didaktisch-politisch wirksam werden zu wollen.⁵⁶⁹

10.2. Rückkauf - Kurhessisches wird preußisch

Nach langen Jahren politischer Stagnation kam es in Kurhessen im Frühsommer 1866 noch einmal zu einem großen Konflikt. Als der Kurfürst im Krieg zwischen Österreich und Preußen die Mobilmachung zugunsten Österreichs beschloß, wurde dies von der Ständevertretung abgelehnt, was jedoch wiederum von dem Regenten mißachtet wurde. Auf die hessische Kriegseinmischung antwortete Preußen am 19. Juni 1866 mit der Besetzung Kassels.⁵⁷⁰ Infolge der Annexion verschwand Kurfürst Friedrich Wilhelm ins Exil bei Prag. Damit war die Ära der *kurhessischen Landesgeschichte* zu Ende gegangen.⁵⁷¹

Im Juli des gleichen Jahres fand sich Menzel zum dritten Mal in Kassel ein.⁵⁷² Hier sah er erstmals auch seinen *Einzug der Sophie von Brabant* wieder und "stand [...] eigentlich davor wie vor etwas Fremden".⁵⁷³ Seiner Schwester Emilie teilte er mit:

⁵⁶⁵ Ebd., S. 271f.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 272.

⁵⁶⁷ Beta 1898, S. 103; Keisch 1987, S. 274.

⁵⁶⁸ Vgl. im Gegensatz dazu Lammel 1989, S. 72 und ders. 1993, Menzel und seine Kreise, S. 136.

⁵⁶⁹ Dies läßt sich sehr eindringlich anhand der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte seiner jeweiligen Friedrich-Bilder belegen. Vgl. besonders Busch 1991; Zangs 1992, S. 123 und Keisch 1987, S. 264f. 1863 nutzte Menzel den Jahrestag des *Hubertusburger Friedens* dafür, endlich den "zyklischen" Zusammenhang seiner Friedrich-Bilder deutlich zu machen. Vgl. Keisch 1987, S. 259 und Zangs 1992, S. 145-147. Ferner auch Brief an Schöll vom 16. Januar 1863, in: Deetjen 1934, S. 36.

⁵⁷⁰ Demandt 1972, S. 559f. Seier 1983, S. 169f.

⁵⁷¹ Ironischerweise sollte sich gegen Ende des Jahrhunderts, das heißt unter preußischer Regierung, Rommels Wunsch nach einem "Geschichtszyklus" doch noch erfüllen. Der neue Justizpalast und die Loggien der Galerie in Kassel wurden mit Fresken von Kolitz und Merkel ausgeschmückt. Vgl. Katzenstein, Kasseler Künstler 1901, S. 314.

⁵⁷² Näheres zu diesem Besuch in Kapitel V.7. der vorliegenden Arbeit.

⁵⁷³ Brief vom 23. August 1866, in: Wolff 1914, S. 205f, hier S. 206.

"Bergen will ich nicht, daß ich bei seinem Anblick mir eine Röthe des Unwillens ins Gesicht steigen fühlte. Ich durchlebte jene schöne Zeit nach der Ausstellung von 48 nochmal, erfuhr das -- etwas junge -- Jugement der Freunde, sah Deine Thränen, Richard's resigniertes Schweigen hörte mich Philosophen saalbadern was ich damals lernen mußte etc."⁵⁷⁴

Im Anschluß daran ließ er den Karton fotografieren⁵⁷⁵ und beantragte beim Kunstverein, ihn für die Hälfte des "ursprünglichen Bestellungsgewinnes, also zum Betrage von 250 Rsth." zurückkaufen zu können. Am 1. September 1866 gab das *Comité* diesem Wunsch statt.⁵⁷⁶

Nachdem Menzel den Karton in Berlin in Empfang genommen hatte, ließ er eine Neuaufspannung vornehmen.⁵⁷⁷ Er verblieb einstweilen in seinem Privatbesitz. Singer überliefert - was ob der Ausmaße der Leinwand nur schwer vorstellbar erscheint - Menzel habe ihn vom Staub der Jahre befreit und ihm an einer Wand seiner Atelierräume einen Platz zugewiesen.⁵⁷⁸ Dort muß ihn unter anderem Friedrich Pecht⁵⁷⁹ gesehen haben. Nach langem Schweigen war er der erste, der sich 1879 wieder über ihn äußerte, wobei er ausgerechnet Menzels "Behandlung alles Costümlichen" rühmte.⁵⁸⁰ Außerdem sei es Menzel schon in diesem Frühwerk gelungen, "die Menschen [...] wenn nicht schön, doch wunderbar lebendig und individuell zu bilden, überall aber in hohem Grade dramatisch zu sein." Es zeige sich damit, "wie sehr er zum Historienmaler geschaffen" gewesen sei.⁵⁸¹ Ein größeres Publikum sah das Historienbild erst anläßlich einer Berliner Ausstellung zu Menzels Künstlerjubiläum im Jahr 1886, also fast 40 Jahre nach seiner Entstehung wieder.⁵⁸²

⁵⁷⁴ Ebd.

⁵⁷⁵ Ebd. Siehe auch Kapitel V.7. der vorliegenden Arbeit.

⁵⁷⁶ Siehe: Archiv des *Kunstvereins für Kurhessen* in Kassel, Sitzungsprotokolle 1863-1895, nicht paginiert: "Nach eingehender Erwägung der Natur des Cartons hinsichtlich der Composition wie der künstlerischen Ausführung und im Hinblick auf den Mangel eines Lokals zur Aufstellung desselben kam man im Allgemeinen zu der Ansicht, daß das gegenwärtige Anerbieten in vielfacher Hinsicht vortheilhaft erscheine, und zwar um so mehr als wohl mit Sicherheit angenommen werden könne, daß später schwerlich eine Gelegenheit sich darbieten werde, bei welcher ein höherer Preis zu erzielen sein möchte." Für die Vermittlung der Aktennotiz danke ich Herrn Manfred Marx.

⁵⁷⁷ Jordan 1905, S. 45 erwähnt, daß es ihm "vergönnt" war, dabei behilflich zu sein.

⁵⁷⁸ Vgl. Singer 1907, S. 8. Er zitiert Passagen eines Briefes von Menzel aus dem Jahre 1882 an den Autor eines "dictionary of artists". Menzel schildert dort die näheren Umstände des Rückkaufs: "With reference to my cartoon Entrance of the Duchess Sophia [...] the facts are, that I bought it back from the proprietors who had ordered it, the Hessian Art Union. 'I marvel how the fable that I disavowed it could arisen!' The truth is, I saw the cartoon again at that place eighteen years later (September 1866), and in consequence of the absence of any suitable locality it had been hung high up on the walls of the principal Hall in the State Library, where it was covered with dust and quite in the dark. The attempt to liberate my child from these surroundings proved successfull without imposing too great a strain upon my purse, and so it has hung ever since on a wall in my rooms in just the same light as the one in which I drew it."

⁵⁷⁹ Zangs 1992, S. 239.

⁵⁸⁰ Pecht 1879, Bd. II, S. 321.

⁵⁸¹ Ebd.

⁵⁸² Jordan 1905, S. 45. Keisch 1989, S. 75.

10.3. Zum Verbleib des Kartons - Von Zürich via München und Berlin nach Magdeburg

1896 verkaufte Menzel den *Kasseler Karton* mit einem dazugehörigen Konvolut von zwölf Studienzeichnungen für 12.333 Taler an den Züricher Sammler Gustav Henneberg.⁵⁸³ Einen beträchtlichen Teil des eingenommenen Geldes überwies er an die Kinder seines Freundes Arnold.⁵⁸⁴

Henneberg, ein vermögender Seidenfabrikant⁵⁸⁵, ließ am Züricher See eigens für die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts ein neues Galeriegebäude bauen.⁵⁸⁶ Glanzpunkt der Galerie war eine Kollektion von 115 Menzel-Werken, zu denen neben der 1884 fertiggestellten *Piazza d'Erbe in Verona*⁵⁸⁷ auch einige relativ unbekannt gebliebene frühe Arbeiten aus den 40er Jahren zählten. Neben dem *Kasseler Karton* sollte man in Zürich auch das unvollendet gebliebene Bild der *Aufbahrung der Märzgefallenen* zu sehen bekommen⁵⁸⁸, womit erstmals der gemeinsame Entstehungszusammenhang verdeutlicht werden konnte.⁵⁸⁹ Menzel glaubte den Karton endlich "würdig plaziert".⁵⁹⁰

Doch schon wenige Jahre später löste Henneberg seine Sammlung überraschend wieder auf. Die am 26. Oktober 1903 im Münchner Kunsthaus Helbing stattfindende Auktionierung der Sammlung machte "in kunstfreundlichen Kreisen und insbesondere auf dem deutschen Kunstmarkt viel von sich Reden".⁵⁹¹ Man warf Henneberg unseriöse Geschäftspraktiken vor.⁵⁹² Die Künstler hätten ihm ihre Schätze anvertraut, da ihnen versichert worden wäre, "diese würden in einer monumentalen Galerie eine bleibende, ehrenvolle Stätte finden"; nun aber müßten sie es hinnehmen, daß sie für ihn nichts anderes als reine Spekulationsobjekte gewesen seien.⁵⁹³ Noch vor der eigentlichen Auktion hatte der Sammler schon siebzig Bilder verkaufen können. Die *Aufbahrung der Märzgefallenen* war an die Hamburger Kunsthalle gegangen.⁵⁹⁴ Bei dem, was noch angeboten wurde,

⁵⁸³ Vgl. Kaiser 1978, S. 12 und Brief Menzels vom 24. April 1896, auszugsweise abgedruckt in: Kat. Stargardt/Marburg 1977, 612, S. 276, Nr. 995: "An Generalkonsul G. Henneberg, wegen der Verteilung des Honorars (9000 Mark) auf ein Konvolut von 95 Blatt 'Studien und Notizen'. Die Summe beziehe sich nur auf einen Teil des Ganzen, nämlich auf '12 Blatt Studien zum *Casseler Carton*' und '38 Blatt Studien und Notizen zum Oelbild *Piazza d'Erbe*'. Das Übrige bitte er als Zeichen der 'lebhaftesten Bewunderung einer so warmen Kunstliebe' gratis anzunehmen." Zu den Studienzeichnungen vgl. Kapitel IV.4.3. der vorliegenden Arbeit. Zur Verschiedenheit von Menzels 'Kunden' vgl. Zangs 1992, S. 105-133.

⁵⁸⁴ Brief an Carl Arnold vom 19. Juli 1896, in: Wolff 1914, S. 233f, hier S. 233. Zur Begründung schrieb Menzel, ohne die Unterstützung ihres Vaters hätte der Kunstverein ein solches Unternehmen wie den *Kasseler Karton* nie in Angriff nehmen können.

⁵⁸⁵ Das *Historisch Biographische Lexikon der Schweiz* von 1927 teilt mit, daß er 1847 in Görlitz geboren wurde, dann höchst erfolgreich in Zürich eine Seidenfirma führte und 1918 verstarb.

⁵⁸⁶ Zu sehen gab es unter anderem Werke von Franz Stuck, Franz von Lenbach, Bruno Piglheim, Gabriel von Max, Eduard Grützner, Ludwig Knaus, Benjamin Vautier, Franz von Defregger, Carl Spitzweg, Wilhelm von Kaulbach, Arnold Böcklin, Hans Makart und Max Liebermann. Vgl. Personal- und Ateliernachrichten, in: *Die Kunst für Alle*, 12, 1896/1897, S. 186. Hier heißt es, Menzel habe für die Fassade von Hennebergs Galeriebau einen 20 m langen und 2,2 m breiten Fries entworfen und für die Ausführung den Bildhauer Max Klein vorgeschlagen.

⁵⁸⁷ Vgl. Zangs 1992, S. 257-260 und Kat. Berlin 1996, Nr. 179.

⁵⁸⁸ Vgl. Hermann Kesser, Die Galerie Henneberg in Zürich, in: *Kunstchronik*, N.F., 1902/03, Nr. 16 Sp. 249-254 und 315-320, hier Sp. 249f. Die *Märzgefallenen* waren 1895 erstmalig in Berlin ausgestellt und reproduziert worden. Vgl. Keisch 1996, S. 429.

⁵⁸⁹ Vgl. zuletzt Falkenhausen 1996.

⁵⁹⁰ Vgl. Beta 1898, S. 103. Volbehr 1912, S. 9 behauptete hingegen, der Karton sei wegen seiner Größe gar nicht erst ausgestellt, sondern "aufgerollt und auf den Boden gelegt worden".

⁵⁹¹ Kesser, in: *Kunstchronik*, N.F., 1902/03, Nr. 16 Sp. 249.

⁵⁹² Vgl. Neuigkeiten vom Kunstmarkte, in: *Der Kunstmarkt*, 1903/1904, Nr. 6 vom 13. Nov., S. 41f.

⁵⁹³ Ebd., S. 42.

⁵⁹⁴ Zum Ankauf der *Märzgefallenen* vgl. Alfred Lichtwark, Briefe an die Kommission für die

handelte es sich im besonderen um sehr große und für den Privatbedarf denkbar ungeeignete Bilder, wie den *Kasseler Karton*. Auch für die als überteuert geltende *Piazza d'Erbe in Verona* hatte sich noch kein Käufer gefunden. Für die *Piazza* wurden schließlich 73.700 Mark, für den Karton aber nur 12.870 Mark geboten.⁵⁹⁵ Da der Verkauf des letzteren für ihn ein Verlustgeschäft geworden wäre⁵⁹⁶, behielt ihn Henneberg zurück bzw. leitete den Rückkauf ein.⁵⁹⁷ In den sieben Jahren seit dem Verkauf des *Kasseler Kartons* war die Wertschätzung des Menzel-Werks um ein wesentliches verschoben worden.

Adolph Menzel war seit den 70er Jahren des Jahrhunderts wegen seiner Darstellungen Friedrichs des Großen sukzessive als "spezifisch nationaler Realist" und "Homer der Hohenzollern", das heißt als von Preußens Gloria kündender Hofkünstler vereinnahmt worden.⁵⁹⁸ Sowohl seinen siebzigsten wie auch seinen achtzigsten Geburtstag hatte man mit einer Art Staatsakt begangen. 1899 erhielt er die höchste Auszeichnung des Staates, den Schwarzen Adlerorden. Zugleich erhob ihn Kaiser Wilhelm II. in den Adelsstand.

Diese Glorifizierung eines Historienmalers fand jedoch nicht überall Beifall. Seit den Geburtstagsfeierlichkeiten von 1895 regte sich auch heftige Kritik an Menzels Werk. Als Wortführer eines Publikums, das von der Kunst mehr verlange, als das, was mit "Fleiß, Geschicklichkeit und Witz" zu schaffen sei und Bilder nicht länger nur "durchlesen", sondern auch sinnlich genießen wolle, trat Hugo von Tschudi auf, der wenig später zum neuen Direktor der Nationalgalerie berufen wurde.⁵⁹⁹ Er schockierte die preußische Kulturbükratie mit der Behauptung, Menzel habe bestenfalls in einigen Darstellungen der "toten Natur" und in "malerischen Oasen" verschiedener Ölskizzen, Aquarelle und Pastelle ästhetisch ansprechende Qualitäten entfaltet.⁶⁰⁰

Dreizehn Jahre später, als Tschudi nach enervierenden Dauerkonflikten wegen seiner den französischen Impressionisten zugeneigten Ankaufspolitik für die Nationalgalerie das Amt wieder verlassen hatte und nunmehr die Pinakothek in München leitete, resümierte Max Lichtwark in einem Gespräch mit Max Liebermann, dieser Artikel habe Tschudi in Berlin "für immer die

Verwaltung der Hamburger Kunsthalle, Auswahl mit einer Einleitung, hg. von Gustav Pauli, 2 Bde., Hamburg 1923, Bd. II, S. 29-34, Brief vom 17. Dezember 1902. Außerdem erwarb man aus gleicher Quelle *Bonsoir, Messieurs (Lissa)*. Vgl. dazu Keisch 1987, S. 258, Anm. 7 und Kat. Berlin 1996, Nr. 82.

⁵⁹⁵ Siehe Auktionsergebnisse, H. Helbing, München, Galerie Henneberg, 27. Oktober, in: *Der Kunstmarkt*, 1903/1904, Nr. 4 vom 30. Oktober, S. 31 und Nr. 5 vom 6. November, S. 34 und Nr. 6, S. 42.

⁵⁹⁶ Das Verhältnis von Mark zu Reichstaler betrug 3:1. Sollte Menzel von Henneberg mit Reichstalern bezahlt worden sein, so hätte Henneberg mit der Auktion lediglich noch ein Drittel des alten Kaufpreises erzielen können. Im anderen Fall (Mark zu Mark) hätte er gerade eben das Aufgeld erzielt.

⁵⁹⁷ Siehe *Der Kunstmarkt*, 1903/1904, Nr. 6, S. 42: "Der große Menzelsche Karton ist wohl von Henneberg zurückgekauft worden". Die dazugehörigen Studien wurden jedoch "in alle Winde zerstreut". Schon wenige Monate später scheinen einige davon im Auktionshaus Lepke/Berlin versteigert worden zu sein. Vgl. *Der Kunstmarkt*, II, Nr. 12 vom 23. Dezember, S. 74f., hier Nr. 79 und 80.

⁵⁹⁸ Vgl. Zangs 1992, S. 237-250, bes. S. 237ff.

⁵⁹⁹ Hugo von Tschudi, Adolf Menzel, in: *Pan*, Jg. 2, Heft 1 vom April-Juni 1896, erschienen am 15. Juli, S. 41-44, wieder abgedruckt in Hugo von Tschudi, *Gesammelte Schriften zur neueren Kunst*, hg. von Ernst Schwedeler-Meyer, München 1912, S. 46-55, hier S. 47ff. Zu Tschudis Kunstanschauungen hat vor allem Barbara Paul in ihrer Dissertation Grundlegendes erarbeitet. Vgl. dies., *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich* (= Berliner Schriften zur Kunst, hg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Bd. 4), Mainz 1993, hier bes. S. 72f. Die soeben in Berlin und München gezeigte Ausstellung zum Wirken Tschudis profitierte maßgeblich von den Forschungen Pauls. Vgl. Manet bis Van Gogh, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, Katalog zur Ausstellung in der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin und in der Neuen Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, hg. von Johann Georg Prinz zu Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster, München-New-York 1996.

⁶⁰⁰ Tschudi 1912, S. 49.

Stellung verdorben".⁶⁰¹ Er sei durch nichts wieder "gut zu machen" gewesen.⁶⁰² Mit der Kritik an Menzel hatte Tschudi zwangsläufig auch seinen obersten Dienstherrn, Kaiser Wilhelm II., brüskiert.⁶⁰³

Hinsichtlich einer Neubewertung von Menzels Arbeiten hatte Tschudi dennoch einen immensen Erfolg. Von 1886 an sollte man immer mehr malerisch ansprechende Bilder Menzels entdecken, die seinen Ruf, ein früher Impressionist gewesen zu sein, begründeten.⁶⁰⁴ 1899 stellte man einige seiner früheren Studienarbeiten in der ersten Berliner Secessionsausstellung aus.⁶⁰⁵ 1903 kaufte die Berliner Nationalgalerie das *Balkonzimmer* an⁶⁰⁶, das im Jahr darauf gemeinsam mit anderen Ölskizzen aus den 40er und 50er Jahren des zurückliegenden Jahrhunderts auf der Internationalen Kunstausstellung in Düsseldorf bewundert wurde.⁶⁰⁷ Max Osborn faßte das, was seit Menzels achtzigstem Geburtstag geschehen war, wie folgt zusammen:

"In den Jahren seit diesem Feste hat sich die allgemeine Wertschätzung Menzels zum Teil völlig verschoben, d.h. im Grunde trotz wachsender Kritik ungeheuer gesteigert. Damals feierte man noch den 'Historienmaler', daneben den Zeichner. [...] Und man erkennt es nun nicht mehr nur im Kreis der Wissenden, sondern allenthalben: [...] auch als 'malender Maler' im modernen Sinn war Menzel ein Princeps. Unter diesem Gesichtswinkel hat auch die Stellung zu [seinen] großen Meisterstücken einen Wandel durchgemacht; [...] Und am reinsten ist die Freude bei denjenigen seiner Werke, in denen man sich mit dem Darstellerischen das nachgerade schon jeder Banausenschlingel versteht, gar nicht mehr auseinanderzusetzen braucht."⁶⁰⁸

Mit dem "Darstellerischen" waren die Bildinhalte gemeint. Ungefähr zur gleichen Zeit versuchte der Züricher Sammler Gustav Henneberg vergeblich, den 1896 von Menzel erworbenen *Kasseler Karton* abzustoßen. Die Epoche des großen Historienbilds war nun endgültig im Niedergang begriffen. Sechs Wochen vor der Eröffnung einer Retrospektivausstellung aus Anlaß seines neunzigsten Geburtstags, im Februar 1905, starb Adolf Menzel. Die 'Gedächtnisausstellung' in der Nationalgalerie eröffnete den Blick in seinen gewaltigen Nachlaß von annähernd 6.000 Arbeiten. Hugo von Tschudis Nachruf hielt dennoch an der schon 1896 geäußerten Auffassung fest. Er pointierte sie lediglich noch, indem er das Anerkennenswerte des Menzel-Werks auf einiges aus *Menzels jungen Jahren* einschränkte.⁶⁰⁹ Kurz danach veröffentlichte Julius Meier-Graefe sein Buch *Der junge Menzel*. Meier-Graefes Betrachtungen verdichteten sich in der Behauptung, Menzel sei das Produkt einer falschen "Kunstökonomie" des 19. Jahrhunderts geworden, der er seine wahren

⁶⁰¹ Lichtwark, Brief vom 4. November 1909, in: Pauli 1923, II, S. 308.

⁶⁰² Ebd. Vgl. auch Lichtwarks Brief vom 24. April 1897, in: Pauli 1923, I, S. 250.

⁶⁰³ Vgl. Paul 1993, hier bes. S. 236f.

⁶⁰⁴ Zur Entdeckung des *Kreuzbergs* von 1847 vgl. Beta 1899.

⁶⁰⁵ Beta 1899, S. 169, Anm. 1. Im Vorfeld hatte es einige Querelen wegen seiner Beteiligung gegeben. Vgl. dazu Brief an Meyerheim vom 4. Mai 1899, in: Wolff 1914, S. 234 und Meyerheim 1906, S. 106 und 109. Die von Paret 1996, S. 379 getroffene Schlußfolgerung, Menzel habe der Secession abschließend den Rücken gekehrt, trifft jedoch nicht zu. Die *Kunstchronik* vom 8. Juni 1899, S. 429 vermeldete: "Der Konflikt zwischen Adolf von Menzel und der Berliner Secession [...] ist gütlich beigelegt worden. Die der Ausstellung aus Privatbesitz zugegangenen Werke [...] sind nachträglich mit Bewilligung des Meisters in die Ausstellung eingereiht worden". Zu den ausgestellten Arbeiten zählte auch ein Cassel betitelt Blatt. Vgl. Katalog der [1.] Deutschen Kunstausstellung der Berliner Secession, Berlin 1899.

⁶⁰⁶ Zum *Balkonzimmer* vgl. Kat. Berlin 1996, Nr. 18. Zu seinem Ankauf und der hartnäckig in der Menzel-Literatur tradierten Legende von seiner posthumen Entdeckung Keisch 1996, S. 429f. Ferner auch Forster-Hahn 1996, S. 529f.

⁶⁰⁷ Vgl. Max Osborn, Die Düsseldorfer Ausstellung, in: Kunst und Künstler II, 1903/1904, S. 429-445, hier bes. S. 437-440.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 437.

⁶⁰⁹ Tschudi, Aus Menzels jungen Jahren, 1905, hier bes. S. 229f.

Fähigkeiten, nämlich die malerischen der Jugendzeit, geopfert habe. Im Kontrast zu diesen charakterisiert er die drei "Laster" des alternden Menzel: Naturalismus, Allegorisierung und die Lust am historischen Detail.⁶¹⁰ Welche über sein konkretes Thema hinausreichenden Ziele er verfolgte, wird schon aus einer Kapitelüberschrift wie "Menzel und der Impressionismus" deutlich.⁶¹¹ Anfang und Endpunkt von Menzels künstlerischer Entwicklung repräsentierten für Meier-Graefe mithin das *Balkonzimmer* von 1845 und ein anekdotisches Genrebild von 1880, das sogenannte *Eisenbahncoupé*.⁶¹² Meier-Graefe hatte Adolf Menzel, wie Lichtwark es einmal formulierte, "in der Blüthe seiner Jugend den Gnadenstoß gegeben".⁶¹³

So führte die Entdeckung von Menzels freien Arbeiten, die Tschudi noch als Wiederbelebung einer verkrusteten Künstlerapologetik verstanden wissen wollte, erneut zu einer einschneidenden Verengung des Blickfelds.⁶¹⁴ Künftig sollte man Menzel als eine Art von Januskopf betrachten. 1912 schrieb Karl Scheffler: "Ein Anderer als der alte ist der junge Menzel. Der alte Menzel ist der Vater vieler Irrtümer; der junge Menzel aber ist einer der wichtigsten Schöpfer moderner Ausdrucksformen in der deutschen Malerei".⁶¹⁵

Der *Kasseler Karton* widersprach diesem Denkmodell. Während der 'Gedächtnisausstellung' wurde er im Salon Paul Cassirers, nicht aber in der Nationalgalerie gezeigt, die auch im weiterhin darauf verzichtete, ihn ihrer Menzel-Sammlung einzuverleiben.⁶¹⁶ 1908 wurde er für das Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg erworben.⁶¹⁷ Der Direktor des Museums, Theodor Volbehrr, in der aktuellen Kunstdebatte eher der konservativen Seite zugeneigt, bezeichnete ihn als ein "kraftvolles Werk", das im Hinblick auf den "Sinn für atmosphärische Erscheinungen" und durch die Beherrschung und Gliederung der Massen "unglaublich modern" erscheine.⁶¹⁸ Stolz ließ er sich davor porträtieren (Abb. 96). Seit 1945 gilt das Bild als verschwunden. Es zählt zu den umfangreichen Kriegsverlusten der Magdeburger Sammlung.

Nach den Biographen der ersten Stunde waren es allein noch einige Beiträge zur hessischen Regionalgeschichte, die sich seiner Geschichte annahmen. Erst 1989 durchbrach die Kontroverse zwischen Gisold Lammel und Claude Keisch die allgemeine Stagnation.⁶¹⁹ Lammels oberflächlich gebliebener Versuch, die "Produktions- und Darstellungsästhetik" des Kartons zu erläutern und sie als opportunistischen Tribut Menzels an einen reaktionären Zeitgeist zu interpretieren⁶²⁰, wurde von Keisch mit dem Hinweis auf eine dabei nicht gewürdigte "Mehrdimensionalität"

⁶¹⁰ Meier-Graefe 1906, S. 9.

⁶¹¹ Ebd., S. 139.

⁶¹² Ebd., S. 99, S. 183 und S. 125.

⁶¹³ Lichtwark, Brief vom 17. September 1908, in: Pauli 1923, II, S.250-254, hier S.252.

⁶¹⁴ Zur Fortschreibung von Meier-Graefes Thesen vgl. Julius Elias, Bücher über Menzel, in: Schaubühne, 12, 1916, Bd. 2, S. 5-12.

⁶¹⁵ Scheffler 1912, S. 115f. Auch Peter-Klaus Schuster griff noch einmal auf dieses alte Denkmuster zurück. Vgl. ders. 1996, S. 407: "Man gewinnt geradezu den Eindruck, als ob es mehrere Menzel gegeben haben muß."

⁶¹⁶ Vgl. Lothar Brieger-Wasservogel, Adolph von Menzel, in: Ethische Kultur, 13, Berlin 1905, S. 52. Desgl. Ottomar Beta, Conversations with Adolph von Menzel, in: The Studio Bd. 34, 1905, S. 257-261, hier S. 257.

⁶¹⁷ Vgl. *Blätter für Gemäldekunde*, 4, Wien 1908, S. 108 und Volbehrr 1912, S. 10. Rumpf 1928 bezeichnete das Bild fälschlich als Dauerleihgabe der Nationalgalerie. Die *Gustav-Adolf*-Skizze wurde ebenfalls 1908 für das Städtische Museum Leipzig erworben.

⁶¹⁸ Volbehrr 1912, S. 10.

⁶¹⁹ Beide Beiträge entstanden im Zusammenhang mit einer Tagung am Institut für Ästhetik und Kunstwissenschaften der Akademie der Wissenschaften der DDR. Vgl. Keisch 1989, S. 74.

⁶²⁰ Unter Berufung auf den rezeptionsästhetischen Ansatz von Susan Suleiman und Wolfgang Kemp. Vgl. Lammel 1989, hier Anm. 1.

konterkariert.⁶²¹ Darüber hinaus entwickelte Keisch eine provozierende Gegenthese zu den Behauptungen Lammels: Nach dem *Kasseler Karton* sei Menzel mit den ab 1849 entstehenden Friedrich-Bildern "entschieden zu Gewohnterem" zurückgekehrt.⁶²² Lediglich Susanne von Falkenhausen kam unlängst ansatzweise darauf zurück.⁶²³

So ungünstig sich die Wechselfälle der Rezeptionsgeschichte auf das Verständnis für Menzels erstes großes Historienbild ausgewirkt hatten, so positiv beeinflussten sie im Gegenzug die Wertschätzung seiner ohne alle Auftragszwänge in Kurhessen geschaffenen 'Gelegenheitsarbeiten', die im nachfolgenden Kapitel vorgestellt werden sollen. Karl Scheffler, einer der Entdecker der impressionistischen Ölskizzen des jungen Menzel resümierte 1915 über den *Einzug der Sophie von Brabant*:

"An dieser trockenen Historie verschwendete Menzel eine ungeheure Mühe, nahm seine akademische Arbeitsweise bitter ernst und ignorierte darüber alle die herrlichen Gelegenheitsarbeiten, die bestimmt sind, seinen Namen unsterblich zu machen. Was hätte er wohl gesagt, wenn ihm jemand ernsthaft in Kassel zugeflüstert hätte, daß die anspruchslos kleinen landschaftlichen Bleistiftzeichnungen, die er in der Umgebung Kassels zur Erholung zu machen pflegte, daß diese Arbeiten kurzer Stunden künstlerisch hoch über dem Historienkarton stehen, womit er sich viele Monate geplagt hat, als gälte es die Krone des Lebens!"⁶²⁴

⁶²¹ Keisch 1989, S. 76f.

⁶²² Ebd.

⁶²³ Sie stellte eigentümliche Bezüge zwischen der Komposition des *Kartons* und den *Märzgefallenen* fest. Vgl. dies. 1996, S. 498f.

⁶²⁴ Scheffler 1915/1955, S. 138f. Vgl. auch Scheffler 1938, S. 52.

V. GELEGENHEITSARBEITEN: MENZELS REISEBILDER AUS KURHESSEN

1. Vorbemerkung

Gemäß seinem Motto "nulla dies sine linea" ließ Menzel nur sehr selten die Gelegenheit zum Zeichnen verstreichen. Es ist bekannt, daß er selbst beim kleinsten Ausflug oft mehrere Skizzenbücher gleichzeitig mit sich führte⁶²⁵, von denen sich allein in der Sammlung der Berliner Nationalgalerie noch 77 gebundene Exemplare erhalten haben. Doch auch die ungeheure Zahl der Einzelblätter aus seinem Nachlaß, die er in sorgfältig beschrifteten Studienmappen sortiert hatte, zeugt von einem rastlosen Beobachtungs- und Dokumentationsdrang des Künstlers.⁶²⁶ Zudem verreiste Menzel - zumindest in späteren Jahren - gern und oft.⁶²⁷ So nehmen die Reisezeichnungen einen erstaunlich großen Anteil an seinem Gesamtouevre ein. Gelegentlich benutzte er an Stelle seines Lieblingsmediums, des Bleistifts, auch Pastellkreide oder malte "prestissimo" ein Aquarell. In anderen Fällen arbeitete er vorgezeichnete Bleistiftstudien zu Gouachen aus. Hin und wieder dienten sie ihm auch als Grundlage für ein Ölgemälde. Diese thematisch und technisch breit gefächerten Gelegenheitsarbeiten, die ohne jeden Auftragszwang entstanden, sind hier unter dem Begriff der 'Reisebilder' subsumiert worden.

Nachfolgend sollen nunmehr im wesentlichen einige sehr frühe Beispiele aus diesem Konvolut, daneben zur Verdeutlichung ihrer Spezifika auch einige Zeichnungen aus späterer Zeit, beschrieben und analysiert werden. Daß sie in Kurhessen entstanden sind, ist als ein eher zufälliges, wenngleich sehr willkommenes Faktum anzusehen. Menzel besuchte Kassel in längeren Abständen insgesamt viermal. Im Herbst 1841 war es eine Erholungsreise, die ihm, der seit 1839 angestrengt an den Kugler-Illustrationen arbeitete, "in höchstem Grade Noth"⁶²⁸ tat. Er wurde von Gustav Adolf Schöll begleitet, nahm am 17. September an der Geburtstagsfeier Karl Heinrich Arnolds teil und blieb annähernd 14 Tage.⁶²⁹ Über die Gründe für seinen achtmonatigen Aufenthalt zwischen August 1847 und März 1848 wurde bereits ausführlich berichtet.⁶³⁰ Seine beiden letzten Besuche in Kassel fanden in den Jahren 1866 und 1893 statt.

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel angesprochen, sind vor allem die während seines Aufenthalts von 1847/48 'en passant' gezeichneten Darstellungen außerordentlich positiv

⁶²⁵ Vgl. Meyerheim 1906, S. 58ff. Er überliefert, daß sich Menzel für die Unterbringung der Skizzenbücher in seinen Paletot acht Taschen einnähen ließ.

⁶²⁶ Vgl. Kat. Berlin (West) 1984, S. 11 und Kat. Wien 1985, S. 56. Zwischen 1880 und 1902 kaufte die Nationalgalerie 1702 Zeichnungen Menzels, die nach 1905 durch 4598 Blätter aus dem Nachlaß ergänzt wurden. Die vor dem Tod des Künstlers angekauften Blätter sind bei Lionel von Donop, Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Ölstudien in der Nationalgalerie, Berlin 1902 verzeichnet. Zur Beschriftung seiner Studienmappen Gustav Kirstein, Das Leben Adolph Menzels, Leipzig 1919, S. 92-95.

⁶²⁷ Das Thema Adolph Menzel auf Reisen ist schon wiederholt aufgegriffen worden, zumeist jedoch von einem lokalhistorisch interessierten Forscherkreis. Zur älteren Literatur vgl. Weinhold 1959, S. 30f. In jüngerer Zeit erschienen: Irmgard Wirth, Mit Menzel in Bayern und Österreich, München 1974. Claude Keisch, Ein ungemaltes Bild Menzels, Die Einweihung der Nordpazifikbahn (1883), in: Forschungen und Berichte, 28, 1990, S. 293-296; Riemann-Reyher 1992. Andreas Heese, Adolph Menzel in Dresden, Die Sicht auf den Barock, Dipl.Arbeit Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1993 [Masch. Ms.]

⁶²⁸ Vgl. Brief Menzels an seinen Verleger J. J. Weber vom 9. September 1841; in: Wolff 1914, S. 61.

⁶²⁹ Vgl. Brief vom 12. September 1842, in: Wolff 1914, S. 73f. und Brief vom 12. September 1845, ebd., S. 87. Ferner auch Riemann-Reyher 1992, S. 47.

⁶³⁰ Diese beiden Reisen zählen zu seinen ersten überhaupt. Zwischen 1840 und 1844 hatte er ansonsten

kommentiert worden. Ähnlich wie bei den 'privaten' Ölskizzen aus dem Umfeld des *Balkonzimmers* erblickte man darin eine Art Gegenwelt zu seinen hochgradig "geistreich" angelegten Historienbildern, die in erster Linie ikonographisch zu interpretieren seien.⁶³¹ Max Liebermann, der wie Karl Scheffler zu den prominenten Liebhabern der Werke des jungen Menzel zählte, urteilte darüber: "Alle diese Arbeiten, die nebenbei entstanden, zur Erholung von den Anstrengungen an den großen Bildern [...] sind unübertreffliche Meisterwerke und aus einem Guß: in ihnen löst die Form den Inhalt restlos aus. Sie sind zeitlos."⁶³² Julius Meier-Graefe behauptete schlicht, ihr Reiz läge "im Spiel".⁶³³

Diese Werturteile honorierten eine stilistische Eigenart der Zeichnungen aus den 40er Jahren: Man begrüßte die immer malerischer werdende Auffassung des Bildgegenstands, welche die linear bestimmte der Federzeichnungen aus seiner Frühzeit mehr und mehr verdrängte.⁶³⁴ Was hierbei mit "malerisch" und "linear" gemeint war, läßt sich in Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* nachlesen.⁶³⁵

Der grundsätzliche Unterschied zwischen einer linearen und malerischen Darstellung besteht Wölfflin zufolge darin, "daß jene die Dinge gibt wie sie sind, diese wie sie zu sein scheinen".⁶³⁶ Der lineare Stil sei von dem Bemühen um eine größtmögliche - "plastisch" empfundene - Objektivierung bestimmt, während der malerische Stil von der subjektiven Wahrnehmung geleitet werde, das heißt einem ausschließlich perzeptiv agierenden Auge Folge leiste. Wölfflin sah in der Entwicklung des malerischen "Sehbilds" und der Abkehr von dem linearen "Tastbild" die wohl "kapitalste Umorientierung" der Kunstgeschichte. Die ganze Bildidee sei verschoben worden: "Eine entwickeltere Kunst hat gelernt, der bloßen Erscheinung sich selbst zu überlassen".⁶³⁷ Als Beispiel für die "klassische Vollendung" des malerischen Prinzips meinte er "die letzten Formulierungen der modernen impressionistischen Malerei" anführen zu können.⁶³⁸

Aus der Einbettung in diese primär psychologisierend und formalästhetisch argumentierende Art der Kunstbetrachtung, welche eine Moderne des 'reinen Auges' propagierte, sollen Menzels Gelegenheitsarbeiten nunmehr einmal herausgenommen werden. Es geht darum, seine angeblich 'zeitlosen' Reisebilder wieder in ihr historisches Umfeld einordnen zu wollen.

nur Leipzig und Dresden und einige Teile Schlesiens etwas besser kennenlernen können. Vgl. Erhard Göpel, Menzel auf Reisen, in: Deutsche Monatshefte, Jg. 3, 1927, Bd. 2, S. 120-136, hier, S. 129 und Riemann-Reyher 1992, S. 22-46. Zu den Besuchen in Dresden im besonderen Heese 1993.

⁶³¹ Justi 1921, S. 16f. über die "privaten Ölskizzen": "Ihm selbst waren sie nichts weiter als Uebungen, Gelegenheitsstücke, entstanden aus jenem merkwürdigen Trieb, der ihm eigen war; Entladungen gleichsam einer Spannung, die dann erledigt war, nicht viel anderes als etwas sorgfältig ausgeführte Zeichnungen."

⁶³² Liebermann 1921, S. 8f. Vgl. dazu auch Busch 1981/82, S. 24. Auch Jensen 1982, S. 16 rechnete Menzels Reisen "zu den inneren Erfahrungen seines Lebens und seines Künstlertums und nicht zu deren äußeren Rahmen."

⁶³³ Meier-Graefe 1906, S. 72

⁶³⁴ Vgl. Walter Weidmann, Adolph Menzels Skizzenbuch 1846, Berlin [1946], S. 4: "Die [...] angehäuften Zeichnungen sind technisch so verschieden behandelt, als ob sie nicht alle derselben Zeit ihr Dasein verdanken". Vgl. dazu auch Schmidt 1954, S. 178. Schmidt betitelte die Stilfacetten der Zeichnungen aus den 40er Jahren mit "biedermeierlichem Realismus", "Stimmungsnaturalismus", "Klassik" und "Manierismus". Die 1847/48 in Kassel entstandenen Blätter belegte er mit dem Begriff "optimistischer Realismus". Ebd. S. 197. Heise 1959, S. 123 sprach in diesem Zusammenhang von einer Entwicklung zur "freien impressionistischen Improvisation". Ähnlich auch Kaiser 1967, S. 111.

⁶³⁵ Wölfflin war 1902 nach Berlin berufen worden. Zu seinem Einfluß auf Liebermann und Tschudi vgl. Dieter Honisch, Die Nationalgalerie Berlin, Recklinghausen 1979, S. 88-93 und Paul 1993, S. 134f. und 263.

⁶³⁶ Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915, hier 9. Auflage, München 1948, S. 22.

⁶³⁷ Ebd., S. 23.

⁶³⁸ Ebd., S. 24f.

2. Exkurs: Zur Geschichte der Reisebilder

Von William Turners Italienaufenthalt von August 1819 bis Januar 1820 haben sich 19 Skizzenbücher erhalten.⁶³⁹ Auch Karl Friedrich Schinkel hielt die Beobachtungen seiner Reise nach England, Schottland und Paris im Jahre 1826 in etlichen Tagebüchern und Hunderten von Zeichnungen fest.⁶⁴⁰ Aus Karl Blechens Nachlaß sind 21 Skizzenbücher und Mappen mit mehr als 800 Blättern überliefert.⁶⁴¹ Johann Georg von Dillis, der 1817 in einem Brief an König Ludwig I. mit "Wehmut dem traurigen Gedanken" nachhing, daß er "vor lauter Berufsgeschäften" seinen "ungeheuer gesammelten Reichtum an Studien nie werde zur Ausbeute bringen können", hinterließ weit über 2000 Zeichnungen.⁶⁴² Eduard von Schleich d.Ä. brachte 1845 allein von seiner Dolomitenreise 426 Landschaftsskizzen mit nach Hause.⁶⁴³ Von Ludwig Richter sind 78 Skizzenbücher bekannt geworden.⁶⁴⁴ Für Carl Spitzweg, der - anders als es seine gemalten Bildwelten vermuten lassen - zwei Drittel des Jahres mit Reisen zuzubringen pflegte, wird die Zahl der Blätter aus seinen Skizzenbüchern auf annähernd 6000 beziffert, was durch eine ebenso beachtliche Zahl farbiger Studien noch ergänzt werden muß.⁶⁴⁵ Aus dem Erbe Johann Wolfgang Goethes sind allein von seiner Italienreise der Jahre 1786 bis 1788 rund 700 Zeichnungen erhalten geblieben.⁶⁴⁶ Menzel war also beileibe nicht der einzige, der auf Reisen zu zeichnen pflegte. Die obige Aufstellung vermittelt lediglich eine vage Vorstellung von einem geradezu gewaltigen Gesamtkonvolut und betrifft fast ausnahmslos heute noch erhaltene Sammlungen professioneller Künstler; die Reisezeichnungen der Laien werden davon nicht erfaßt und sind wohl kaum zu quantifizieren.⁶⁴⁷ Schon die Inventarisierung dieser, meist an entlegenem Ort deponierten, Bestände käme einem Jahrhundertprojekt gleich.

⁶³⁹ Vgl. Andrew Wilton, J.M.W. Turner, Leben und Werk, München 1979, S. 135-153, hier bes. S. 140.

⁶⁴⁰ Vgl. Karl Friedrich Schinkel, Reise nach England, Schottland und Paris im Jahr 1826, hg. und kommentiert von Gottfried Riemann, München 1986, S. 335f. und Julius Posener, Schinkels englische Reise, in: Karl Friedrich Schinkel, Werke und Wirkungen, Katalog zur Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1981, S. 79-90.

⁶⁴¹ Vgl. Deutsche Romantik, Handzeichnungen, 2 Bde., hg. von Marianne Bernhard, München 1973, Bd. 1, S. 11-14 und Paul Ortwin Rave, Karl Blechen, Leben, Würdigung und Werk, Berlin 1940.

⁶⁴² Vgl. Bernhard 1973, Bd. 1, S. 176-178.

⁶⁴³ Siegfried Wichmann, Eduard Schleich d.Ä., Verzeichnis der Werke, Diss. Phil., München 1952. Ders., Bemerkungen zur Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, in: Kat. Nürnberg 1967, S. 30-39, hier S. 37.

⁶⁴⁴ Und ca. 1400 Einzelblätter. Vgl. Werner Schmidt, Das weite Feld der Zeichnung in Ludwig Richters Kunst, in: Ludwig Richter und sein Kreis, Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1984, S. 21-34, hier S. 21.

⁶⁴⁵ Vgl. Siegfried Wichmann, Spitzweg, Zeichnungen und Skizzen, München 1985, hier S. 16. Ferner ders.: Carl Spitzweg 1808-1885, Die Wanderwege 2, München 1981/82.

⁶⁴⁶ Vgl. Wolfgang Hecht, Reiseskizzen, in: Goethe als Zeichner, Leipzig 1982, S. 7-31, hier bes. S. 23 und S. 147: "Vor einiger Zeit ist ausgerechnet worden, daß Goethe in den Jahren zwischen 1765 und 1823 182 Reisen unternommen und dabei 37765 Kilometer zurückgelegt hat." Vgl. auch Goethe in Italien, Katalog zur Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf, hg. von Jörn Görries, Mainz 1986. Zu Beispielen siehe Corpus der Goethezeichnungen, hg. von Gerhard Femmel, Bd. I-VII, Leipzig 1958-1973, hier bes. Bd. II und III.

⁶⁴⁷ Jahrhundertlang waren es jedoch gerade diese - reisende Kaufleute, Wissenschaftler und vor allem die aristokratischen Bildungsreisenden der "grand tour" - die sich durch apodemische Schriften dazu aufgefordert sahen, ihre Reiseeindrücke nicht nur im Wort, sondern auch im Bild festzuhalten. Vgl. Justin Stagl, Die Methodisierung des Reisens im 16. Jahrhundert, in: Der Reisebericht, hg. von Peter J. Brenner, Frankfurt/M. 1989, S. 140-177, hier bes. S. 157 über die im 17. Jh. verlangte "Gedächtnisbuchhaltung", zu der auch "die Fixierung und Thesaurierung mittels des Zeichenblocks" gehörte. Zum Zeichnen der Laien allgemein Wolfgang Kemp, "... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen", Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870, Ein Handbuch, Frankfurt/M. 1979, hier S. 63.

Gezeichnet wurde zum Zweck der wissenschaftlichen Forschung, der Bildung und zum reinen Vergnügen. Reiseskizzen waren Mittel der Dokumentation, Bildmaterial für die kartographische und topographische Inventarisierung verschiedener Regionen oder auch einfach nur Souvenirs; die Grenzen sind fließend. Sie wurden ausgetauscht, verschenkt⁶⁴⁸ und ausgestellt⁶⁴⁹, also auch rezipiert und kopiert⁶⁵⁰. Um auf Reisen besser und leichter zeichnen zu können, entwickelte man vereinfachte Zeichentechniken und benutzte Instrumente wie die camera obscura und/oder - lucida.⁶⁵¹ Wer es sich ersparen wollte, griff auf vorgezeichnete Veduten zurück oder ließ sich von einem akademisch geschulten Künstler begleiten. Die Blütezeiten der Reisezeichnungen korrespondieren mit den Hochkonjunkturen der Reiseliteratur. Diese wie jene waren stilistischen Modeströmungen unterworfen. Doch die Geschichte ihrer wechselseitigen Beeinflussung ist noch nicht geschrieben.⁶⁵²

Noch Daniel Chodowieckis Bilderchronik seiner *Reise von Berlin nach Danzig*, angefertigt nach "stehend, gehend, reitend"⁶⁵³ gezeichneten Skizzen aus dem Jahr 1773, zeigte sich einer literarischen Gattung seiner Epoche gegenüber verpflichtet, die wie keine andere zuvor durch das empirisch-statistische Interesse der Bildungsreisenden befruchtet worden war.⁶⁵⁴ Was der von Adolph Menzel so geschätzte Reisende wiedergab, hat Reportagecharakter. Man sieht den Zeichner in das dargestellte Geschehen involviert: auf seinem Pferd sitzend und reitend, bei der Begrüßung seiner Mutter oder während einer der vielen, sich allabendlich aneinanderreihenden Porträtsitzungen, mit denen er seine Reisekosten bestritt. Nicht das Geschehene, sondern der Ablauf des Geschehens, die zahlreichen Begegnungen mit Angehörigen der Danziger Gesellschaft, spiegelt sich in diesen Aufzeichnungen.⁶⁵⁵ Aber schon zwei Jahre nach seiner Danziger Reise formulierte Chodowiecki im Vorwort zu einem zweiten Reisetagebuch, dem *Journal gehalten auf einer Lustreise*, die entschiedene Weigerung, den apodemischen Vorschriften der

⁶⁴⁸ Gerade in Künstleralben und Stammbüchern finden sie sich wieder. Vgl. Petra Kipphoff, in: Bernhard 1973, S. 1960-1977, hier S. 1962. Ferner auch Schmidt 1984, S. 22.

⁶⁴⁹ Zur Präsenz romantischer Handzeichnungen auf den Dresdner Akademieausstellungen und dem Kreis ihrer Abnehmer vgl. Schmidt 1984, S. 27-29.

⁶⁵⁰ Bevor Schinkel seine ersten Reisen unternahm, übte er sich im Nachzeichnen von Heinrich Gillys "schwungvollen Reiseskizzen" aus den Jahren 1797/1798, entstanden während einer Fahrt durch Thüringen und Frankreich. Vgl. Schinkel, Reisen in Deutschland, hg. von Carl von Lörck, Essen 1956, S. 16.

⁶⁵¹ Zu diesen und anderen Hilfsmitteln der mechanischen Verbildlichung äußerte sich zuletzt ausführlich Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters, Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden-Basel 1996.

⁶⁵² Vgl. Mit dem Auge des Touristen, Zur Geschichte des Reisebilds, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Tübingen, August-September 1981, Tübingen 1981, S. 6ff.

⁶⁵³ Vgl. Wolfgang von Oettingen, *Von Berlin nach Danzig, Eine Künstlerfahrt im Jahr 1773 von Daniel Chodowiecki - Des Künstlers Tagebuch dieser Reise in deutscher Übertragung*, Leipzig 1937, S. 63f. Vgl. auch Paul Dehnert, Daniel Chodowiecki, Berlin 1977, S. 16 und Carl Brinitzer, *Die Geschichte des Daniel C.*, Stuttgart 1973, S. 159ff.

⁶⁵⁴ Vgl. Hans Wolf Jäger, *Reisefacetten der Aufklärungszeit*, in: *Der Reisebericht*, hg. von Peter J. Brenner, Frankfurt a.M. 1989, S. 261-284, hier S. 262: "Bedenkt man, daß wir im Aufklärungsjahrhundert mit rund zehntausend itinerarischen Werken in deutscher Sprache rechnen können [...] wobei sich die Menge der Ausgaben in der zweiten Hälfte gegen die erste verfünffacht, so wird ermeßbar, wieviel hier an Materialschließung [...] zu tun bleibt. Nicht allein für den Literaturhistoriker [...] wartet hier reiches und reizvolles Material."

⁶⁵⁵ Chodowieckis Heimatstadt Danzig war seit der polnischen Teilung von 1772 von preußischen Truppen und Zollstationen umringt; Reisende wurden peinlich genau visitiert. Chodowiecki ritt neun Tage "durch ein ödes, wenig kultiviertes Land, das noch dazu als unsicher galt und kaum Unterkunft bot". Was er in seinen Zeichnungen an Personenstudien festhielt, kann als Typologie einer sich rapide wandelnden Gesellschaft gelesen werden. Vgl. Oettingen 1937, S. 5.

Aufklärungsgesellschaft weiter folgen zu wollen.⁶⁵⁶ Diesmal habe er die Ökonomie, Statistik, Meilenmesser, Geburts- und Totenlisten ignoriert und nur auf "Kunstsachen" Jagd gemacht.⁶⁵⁷

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts scheinen die sich hier andeutenden Autonomiebestrebungen abgeschlossen und die Künstlerreise als ein unverzichtbarer Ausbildungsbestandteil etabliert: "Der Aufbruch als Idee und Realität war das Hauptmotiv, war das Element der romantischen Kunst [...] Man ging, von Friedrich bis Richter, auf Wanderschaft."⁶⁵⁸ Das Bedürfnis, den bedrückend empfundenen Verhältnissen der napoleonischen Besatzung oder der Restaurationsära im "Vaterland" zu entfliehen, setzte vor allem unter deutschen Künstlern eine erstaunliche Mobilität in Gang. Sie kulminierte in einer besonderen Wanderungsbewegung nach Italien und in der Gründung von Künstlerkolonien. Vor allem Rom schien geeignet, das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden: die Jagd auf "Kunstsachen", das heißt die Suche nach künstlerischen Vorbildern und malerischen Motiven, und das Verweilen in einer Umgebung, die mit ihrem milden heiteren Klima die Sehnsucht nach Sorglosigkeit, freier Sinnlichkeit und Naturnähe zu befriedigen vermochte. Italien wurde zum Zentrum des deutschen Klassizismus, Rom, wie Helmut Börsch-Supan es ausdrückte, eine "Art Archimedischer Punkt der deutschen Kunstgeschichte".⁶⁵⁹

Als Menzel in den 40er Jahren des Jahrhunderts seine ersten Reisen unternahm, hatte sich gerade wieder ein bemerkenswerter Umschwung vollzogen. Viele der deutschen Künstler waren aus ihrem selbstverordneten Exil zurückgekehrt. Die nazarenische Künstlerkolonie in Rom befand sich in Auflösung. Auch Ludwig Richter, der ihr angehört hatte, entschied sich für die Heimkehr. Statt sich weiterhin in den pittoresken Schönheiten des Tivoli zu verlieren, widmete er sich fortan der Erkundung der sächsischen Schweiz.⁶⁶⁰

In den biedermeierlichen Reisebildern mit ihrer Vorliebe für das Naheliegende und Konkrete vermischte sich die empirische Tradition der Aufklärungsepoche mit den Errungenschaften der Romantik.⁶⁶¹ Zugleich wuchs die Zahl der Reisenden und ihr Anspruchsniveau⁶⁶²: Reisen wurde, wie in der Ausgabe des Brockhaus von 1822 vermerkt, "ein Mittel sich für die Welt zu bilden."⁶⁶³ Carl Spitzweg, wie auch zahlreiche Karikaturisten der *Fliegenden Blätter*, sollten alsbald über manch groteske Anstrengungen der reisenden "Biedermänner" zu spotten beginnen. Das satirische

⁶⁵⁶ Vgl. Adam Wiecek in: Daniel Chodowiecki, Journal gehalten auf meiner Lustreise von Berlin nach Dresden Leipzig Halle Dessau etc. Anno 1789, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin 1961, S. 54.

⁶⁵⁷ Ebd.

⁶⁵⁸ Kipphoff 1973, S. 1976.

⁶⁵⁹ Helmut Börsch-Supan, Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870, München 1988, S. 35. Er stellte fest, daß sich zwischen 1760 und 1880 nahezu jeder zehnte deutsche Maler auf den Weg dorthin begeben haben müsse. Vgl. auch Kipphoff 1973, S. 1967ff. und Hella Robels, Sehnsucht nach Italien, Bilder deutscher Romantiker, München 1974.

⁶⁶⁰ Vgl. Hans J. Neidhard, Ludwig Richters Werke und Wirkung in: Kat. Dresden 1984, S. 11-21, hier S. 12.

⁶⁶¹ Richard Hamann, Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus, Leipzig/Berlin 1925, S. 172 rechnete diese Bilder einer "Art von Porträtkunst" zu.

⁶⁶² Monika Wagner stellte eine Art Wettbewerbssituation zwischen künstlerischen und touristischen Wahrnehmungsformen fest. So hätte Turner, der bewußt den üblichen Touristenrouten gefolgt sei, eine Anpassung seiner Malerei vorgenommen, die "ihrerseits [...] Rückwirkungen auf die touristische Sicht hatte", während sich Franz Olivier mit seiner Salzburgfolge darum bemüht habe, "touristische Klischees" im Sinne "seiner nazarenisch geprägten Intentionen 'antitouristisch' zu wenden." Vgl. dies., Bildungsreise und Reisebild, in: Kat. Tübingen 1981, S. 7-18, hier S. 12.

⁶⁶³ Vgl. Friedrich Sengle, Reisebeschreibung, in: ders., Biedermeierzeit, Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Bd. II: Die Formenwelt, Stuttgart 1972, S. 238-277, hier S. 240. Wulf Wülfing, Reiseliteratur, in: Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten 1815-1848, hg. von Bernd Witte, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 180-194.

Reisebild entwickelte sich zu einem eigenständigen Genre. Zugleich schuf Moritz von Schwind einen Zyklus von 40 märchenhaften Gemälden, die er ebenfalls als *Reisebilder* bezeichnete: poetische Ausflüge in das Reich der künstlerischen Phantasie.⁶⁶⁴

Parallel zur Verankerung der 'Reisebilder' im Gattungsgefüge der bildenden Kunst vollzog sich seit 1830 die Ausbildung eines neuen Typus der literarischen Reisebeschreibung.⁶⁶⁵ Die hier als "Reisebilder", "Reisekizzen" und ähnlichem betitelten Reiseberichte suggerierten mit dieser metaphorischen Umschreibung einen fragmentarischen Charakter.⁶⁶⁶ Was darin geschildert wurde, sollte wie eine flüchtige Impression aufgefaßt werden können. Dahinter verbarg sich jedoch nicht selten mehr. Viele der zwischen 1830 und 1848 publizierten 'Reisebilder' waren politisch ambitionierte Vormärzliteratur. Heinrich Heine gehörte zu den ersten, die das unverdächtig erscheinende Genre für ihre Beschreibungen innerdeutscher Mißstände zu adaptieren und virtuos zu nutzen verstanden. Die literarischen 'Reisebilder' eines Heine, Ludwig Börne oder Franz Dingelstedt, um nur wenige der Autoren zu nennen, waren von der Zensur beargwöhnte, aber geduldete Vehikel eines gesellschaftskritischen "Ideenschmuggels".⁶⁶⁷ Sie dienten nicht länger der Vermittlung des Neuen und Fernen, sondern der Interpretation des Bekannten. Heine beabsichtigte das "Auge des Eingeweihten" zu mobilisieren.⁶⁶⁸

Die kunstgeschichtliche Forschung hat hinsichtlich ihres Untersuchungsgegenstandes - den Reisezeichnungen bildender Künstler - von solchen Intentionen bisher nichts bemerken können. Gerade jene des 19. Jahrhunderts werden im allgemeinen als ein rein privates, gewissermaßen einem Arkanbereich zugehöriges Medium rezipiert.⁶⁶⁹ Immer wieder läßt sich das Bemühen feststellen, daraus die freien, das heißt ohne Produktionszwänge und weiterführende Verwertungsabsicht entstandenen Kunstwerke zu extrahieren.⁶⁷⁰ Besonders bei der Analyse von Landschaftszeichnungen hat man wiederholt versucht, die Diskrepanzen zwischen privat-avantgardistischer und öffentlich-konventioneller Kunstanschauung deutlich zu machen.⁶⁷¹ Werner Busch benutzte zwei von Menzels Kasseler Landschaften unlängst dazu, "abstrakte Bildordnungsprinzipien" des Künstlers zu verdeutlichen.⁶⁷² Er befand sie für eine Analyse besonders geeignet, weil "die politische Frage" nach der Bedeutung formaler Charakteristika

⁶⁶⁴ Vgl. Eugen Kalkschmidt, Moritz von Schwindt, der Mann und das Werk, München 1943, S. 128ff. und Wichmann 1985, S. 12.

⁶⁶⁵ Vgl. Sengle 1972, Bd. II, S. 238-277.

⁶⁶⁶ Vgl. Wülfing 1980, S. 182.

⁶⁶⁷ Vgl. Wülfing 1980, S. 184 und Walter Homberg, Zeitgeist und Ideenschmuggel, Die Kommunikationsstrategie des jungen Deutschland, Stuttgart 1975. Ferner H. Jost in: Der Reisebericht 1989, S. 491.

⁶⁶⁸ Vgl. Wülfing 1980, S. 193.

⁶⁶⁹ Vgl. Klaus Herding (Hg.), Les Voyages secret de Monsieur Courbet, Unbekannte Reiseskizzen aus Baden, Spa und Biarritz, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Baden-Baden und im Kunsthaus Zürich, Stuttgart 1984, S. 11: "Die Synthese wird verweigert. Was uns Courbet in seinem zeichnerischen Oeuvre eröffnet, sind mannigfach verzweigte Wege, von denen keiner zu einem eindeutig definierten Ziele führt. [...] Wir erhalten Einblick in den Schaffensprozeß eines Künstlers, der sich wie zur Probe auf ganz unterschiedliche Methoden einläßt."

⁶⁷⁰ Schmidt 1984, S. 28 schied Ludwig Richters Reisezeichnungen, in "bildfertig-öffentliche" und "private" Werke: "In diesen beiden Auffassungen verkörpert sich zwei ästhetische Positionen, in deren Kräftespiel auch das geistige Ringen um die gesellschaftliche Orientierung der Zeit zu erkennen ist." In ähnlicher Weise auch Wichmann 1967, S. 37 über Schleich.

⁶⁷¹ Vgl. Robels 1974, S. 49 über den "erstaunlich lebendigen Realismus" der Landschaftszeichnungen Rhodens. Ferner Wichmann 1967, S. 31. Dieser vertritt die Ansicht, daß die Kunstgeschichte der Münchner Schule umgeschrieben werden müsse, wenn "die in Tausenden zählenden auf uns gekommenen Aquarelle und Zeichnungen" Georg von Dillis' Beachtung fänden.

⁶⁷² Vgl. Werner Busch, Menzels Landschaften, in: Kat. Berlin 1996, S. 457-468.

ausgeklammert werden könne.⁶⁷³ Ob diese Annahme zutrifft und auch auf das übrige Konvolut der hessischen Reisebilder Menzels übertragen werden kann, soll im folgenden überprüft werden.

⁶⁷³

Ebd., S. 460.

3. Freundschaftsbilder

3.1. Häusliches und Ausblicke

Zu Menzels höchst persönlichen Andenken an den Aufenthalt in Arnolds Kasseler Wohnhaus zählen die Skizze mit dem Blick auf ein *Geöffnetes Mansardenfenster* (Abb. 97), eine sorgsam 'biedermeierlich' ausgeführte Studie nach einer im Besitz der Friederike Arnold befindlichen *Porzellangruppe (aus der Mainzer Fabrik)*⁶⁷⁴ (Abb. 98) und zwei Ansichten seiner nächsten Umgebung (Abb. 99 und 100).

Eine davon zeigt den mit kugelig gestutzten Lindenbäumen bepflanzten *Wilhelmshöher Platz* (Abb. 99). Man erkennt darauf deutlich die beiden Torhäuser, welche die zum Herkules führende, nur von wenigen Passanten belebte Wilhelmshöher Allee flankieren. Die Mittagssonne wirft kurze Schatten. Lediglich die Pappeln scheinen stürmisch bewegt, wie bei einem herannahenden Gewitter. Die heute in süddeutschem Privatbesitz befindliche Zeichnung war Menzel so lieb und teuer, daß er sie bei sich zu Hause in Berlin an die Wand in "der Nische" hing. Sie gibt den Ausblick durch ein "nach vorn heraus" gelegenes Fenster in Arnolds Kasseler Wohnung wieder.⁶⁷⁵ Menzel erwähnt sie in einem 1847 geschriebenen Brief an seine Schwester. Das Blatt muß also schon bei seinem ersten Besuch im Herbst 1841 entstanden sein.

Bei seinem zweiten Aufenthalt wandte er sich hingegen dem rückseitig gelegenen Umfeld zu. Das *Häuser und Gärten bei Kassel* betitelte Blatt von 1847 zeigt einen Blick aus dem Fenster seines Ateliers über den von einer hohen Gartenmauer und Geräteschuppen umgebenen Hinterhof des Arnoldschen Hauses (Abb. 100). Man erkennt es an der risalitförmig vorspringenden Gebäudeecke und den zum Teil noch heute erhalten gebliebenen Sandsteinpfeilern der Gartenumzäunung.⁶⁷⁶ Ein diffuses Licht, wie die Dämmerung an einem Wintertag, liegt über den benachbarten Hofanlagen und der sie zum Horizont hin begrenzenden Landschaft. Menschen sind keine auszumachen. Die Grautöne verfließen, mit ihnen auch die scharfen Konturen und die Sogwirkung der perspektivischen Konstruktion, die den *Wilhelmshöher Platz* auszeichnen. Stärke und Präzision der Linienführung schwächen sich zum Hintergrund hin ab. Alles wirkt dabei etwas nachlässiger und flüchtiger behandelt als auf der Ansicht "nach vorn heraus".

Es sei die "leichteste Art, eine malerische Wirkung zu gewinnen, wenn die Lichtführung nicht mehr im Dienst der gegenständlichen Deutlichkeit" stehe und das Auge sich "umso williger [...] dem bloßen Spiel der Töne und Formen im Bild" überlasse, ist Wölfflins *Grundbegriffen* zu entnehmen.⁶⁷⁷ Mit dem *Wilhelmshöher Platz* und seinem zur Rückseite gekehrten Pendant, den *Häusern und Gärten bei Kassel* scheint so ein anschauliches Beispiel für die Unterschiede des Linearen und Malerischen gegeben. Daraus kann gefolgert werden, daß Menzel zwischen 1841 und 1848 dazu überging, die Erscheinung seinem "bloßen" Auge zu überlassen. Doch hiermit ist nur ein

⁶⁷⁴ Links auf dem Blatt ist die (Porzellan-) Figur einer Nonne zu sehen. Menzel erwähnt in seinem Brief an die Familie Arnold vom 21. Januar 1842, in dem er besonders Karoline anspricht, ein "Nönnele", das jetzt seinen "Wittwensitz in dem gewiß verödeteten Nonnenwinkel kriegen" würde, wo es ihn "betrauern" könne; in: Wolff 1914, S. 66f.

⁶⁷⁵ Brief an seine Schwester Emilie vom 15. September 1847; in: Wolff 1914, S. 110-112, hier S. 111.

⁶⁷⁶ Vgl. hierzu die Ölskizze *Hinterhaus und Hof* von 1844, in: Kat. Berlin 1996, Nr. 13.

⁶⁷⁷ Wölfflin 1915/48, S. 22.

oberflächlicher Aspekt der Darstellungsweise beschrieben. Der eigentliche "Auffassungswandel" wird hiervon nicht erfaßt.⁶⁷⁸

Schon Schmoll gen. Eisenwerth hob hervor, daß "Fensterlandschaften aus Ateliers oder vorübergehend benutzen Quartieren immer auch ein Stück bildhafter Autobiographie der betreffenden Künstler" darstellten.⁶⁷⁹ Vor allem jene, die Ausblicke auf Stadt- und Dachlandschaften eröffnen, bildeten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein bevorzugtes Sujet für das Experimentieren mit gewagten Bildperspektiven. Zu denken ist hier an Gemälde von Caspar David Friedrich, Eduard Gärtner, Carl Blechen, Johann Erdmann Hummel und nicht zuletzt auch an die Ölskizzen, die Menzel um 1845 aus seinem Zimmer in der Berliner Ritterstraße heraus malte.⁶⁸⁰ Sie stellen ein Schulbeispiel für Fragen der Rezeptionsästhetik dar. Wolfgang Kemp hat am Beispiel der Hummelschen Stadtlandschaft festgestellt, daß diese qua "Gegenstand und Sicht des Gegenstands einen anderen Betrachtertypus konstituieren: ein Individuum, das einer individuellen Ansicht der Welt teilhaftig wird".⁶⁸¹ Hummel habe "die formale Version eines inhaltlichen Neuverständnisses von Perspektive" vorgeführt: "Der Standpunkt des Betrachters definiert sich nach raum-zeitlichen Kategorien. Vor allem das 'Hier' wird geklärt: Ausschnitt und Draufsicht lassen eine exakte Rekonstruktion des Blickpunkts an Ort und Stelle zu." An den Berlinbildern Menzels beobachtete Kemp wegen des Einbezugs der in "anekdotische Beziehungen" verwickelten Staffage eine weitaus stärker entwickelte Tendenz des Malers zu "Momentaufnahmen".⁶⁸²

Dies mag auch für den *Wilhelmshöher Platz* gelten. Bei den *Häusern und Gärten* fehlt es jedoch an Staffage. Nachdem Menzel 1841 dem sich verflüchtigen Moment besondere Aufmerksamkeit zuteil werden ließ, akzentuierte er 1848 unvermittelt die Konstanz des Raumes. Anders als bei der Ansicht nach "vorne raus", der man nicht ansehen kann, daß sie aus einem Fenster heraus aufgenommen wurde, lassen sich auf dem späteren Blatt die Wahrnehmungsumstände rekonstruieren, im wörtlichen Sinne die 'Rahmenbedingungen', die den an seinem Fenster stehenden Zeichner umgeben haben. Menzel scheint größten Wert darauf gelegt zu haben, sie deutlich zu machen. Hätte er statt der leichten Schrägsicht eine achsialsymmetrische Ausrichtung gewählt, so wäre der rechte Gebäudeabschnitt verborgen geblieben. Wäre er ein Stück zurückgetreten, so hätte der Fensterrahmen sichtbar werden müssen. So läßt sich noch mehr aus seiner Zeichnung erschließen als die schlichte Tatsache, daß es sich um eine "Fensterlandschaft" handelt. Menzel muß sich weit aus diesem Fenster seines für die Arbeit am *Kasseler Karton* eingerichteten Ateliers herausgebeugt haben, um das sehen zu können, was er schließlich abbildete.⁶⁸³

Schon an diesen beiden Fallbeispielen zeigt sich ein eigentümliches Phänomen, das als ein Charakteristikum der bildästhetischen Experimente des jungen Menzel aufgefaßt werden kann und

⁶⁷⁸ Ebd., S. 14: "der stofflich-imitative Gehalt mag an sich noch so verschieden sein, das Entscheidende bleibt, daß der Auffassung da und dort ein anderes 'optisches' Schema zugrunde liegt, ein Schema, das aber viel tiefer verankert ist als in den bloß imitativen Erscheinungsproblemen".

⁶⁷⁹ Vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Der Blick durch das offene Fenster, Ein Motiv der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: Kat. Nürnberg 1967, S. 132-144. Ders., *Fensterbilder, Motivketten in der europäischen Malerei*, in: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München 1970, S. 13-165.

⁶⁸⁰ Vgl. Kat. Berlin 1996, Nr. 32-34.

⁶⁸¹ Kemp 1983, S. 44.

⁶⁸² Ebd., S. 45.

⁶⁸³ Dieser Vorgang wiederholte sich noch einmal während der Arbeit an dem *Krönungsbild*. Vgl. den 1863 datierten Blick von einem *Fenster des Berliner Schlosses*, in: Kat. Berlin 1996, Nr. 102.

den Stilwandel der vierziger Jahre begleitet.⁶⁸⁴ Menzel bemüht sich auf umständliche Art und Weise, seinen subjektiven Standort zu objektivieren. Ostentativ gibt er dabei die Bedingungen preis, die seiner jeweiligen Einstellung zum Gegenstand zugrundeliegen. Viele seiner vermeintlich so spontan 'dahingeworfenen' Reiseskizzen stellen sich bei intensiver Betrachtung als höchst artifizielle Gebilde heraus.⁶⁸⁵

3.2. Porträts der Arnolds

Wie vor ihm schon Daniel Chodowiecki und zahllose andere Künstler auf Reisen, nutzte auch Menzel die Gelegenheit des Freundschaftsbesuchs zum Porträtzeichnen.⁶⁸⁶ So heißt es in einem Brief aus Berlin an die Arnolds, ihre Porträts würden "sehr oft hervorgesucht".⁶⁸⁷ Etwas später teilte er mit, er habe ein "leeres Album", das er "lange Jahre nicht zu benutzen wußte", hervorgeholt, um der "lieben Familie Conterfeis zu beherbergen" und er halte es "sehr oft in Händen".⁶⁸⁸

Als zwei der ehemals in diesem Album versammelten Blätter können die 1841 in Kassel entstandenen Bildnisse der *Antonie Arnold* (Abb. 101) und ihrer Tochter *Friederike* (Abb. 102) betrachtet werden. Der gemeinsame Typus des Kniestücks charakterisiert sie als Pendants. Menzel zeichnete mit gespitztem Bleistift und höchster Sorgfalt. Die scharf gestrichelte und subtil eingesetzte Biedermeierschraffur⁶⁸⁹, mit der er die unzähligen Fältelungen ihrer Kleider hervorhebt, erinnert an eine Radiertechnik. Antonie Arnolds Ausdruck verrät eine gewisse Ermüdung und gelinden Spott. Sie erscheint zur rechten Seite gewandt und mit leicht nach vorn gedrehtem Kopf; Friederike hingegen wurde frontal plziert. Das diagonal sich überkreuzende Schultertuch und die im Schoß übereinandergeschlagenen Hände betonen die Ausrichtung der Figur auf eine zentrale Mittelachse. Das Mädchenbildnis ist mit "Cassel, 23. September 1841" beschriftet.

Zwei Tage später, am 16. Geburtstag Friederikes⁶⁹⁰, dem 25. September, ist ein weiteres Blatt datiert und mit "Cassel" beschriftet, das sie offenbar im Festtagskleid zeigt und wohl als Studie für ein Ganzfigurenporträt dienen sollte (Abb. 103). Erneut scheint der Zeichner von dem üppig gebauschten Ärmel des Kleides⁶⁹¹, seinem Faltenwurf und der Borte des Schultertuchs gefesselt worden zu sein. Ähnlich damenhaft und elegant, aber um ein wesentliches gereifter, erscheint

⁶⁸⁴ Einen sehr ähnlichen Moduswechsel bemerkte Keisch auch anhand des Vergleichs der gemalten Fensterbilder Menzels aus den 40er Jahren. Vgl. Kat. Berlin 1996, S. 114f. Peter-Klaus Schuster prägte für derartige Phänomene den Begriff der "subjektiven Optik". Vgl. ders., Menzels Modernität, in: Kat. Berlin 1996, S. 405-428, hier bes. S.416-420.

⁶⁸⁵ 1836 hatte er das freundliche "Anerbieten" Arnolds, ihn auf einer Reise zu begleiten, mit dem Eingeständnis abgelehnt, er fürchte "mit Eindrücken" bereichert zu werden, die "zu verarbeiten" ihm wegen seiner technischen "Untüchtigkeit" noch unmöglich sei. Vgl. Brief an Arnold vom 5. März 1836; in: Wolff 1914, S. 6f. Ein anderes Mal rügte er seinen Schüler Carl Johann Arnold dafür, daß er sich eine Zeichenmanier angeeignet habe, die ihn an die vernachlässigenswerte Nachahmung der "Reiseerinnerungen eines Dilettanten" erinnere. Vgl. Brief an Arnold vom 1. August 1846, in: Wolff 1914, S. 94ff., hier S. 96.

⁶⁸⁶ Vgl. Riemann-Reyher 1992, S. 22-26 zu Zeichnungen der schlesischen Familie Martini aus dem Jahr 1844.

⁶⁸⁷ Vgl. Brief vom 21. Januar 1842; in: Wolff 1914, S. 64f.

⁶⁸⁸ Brief vom 19. Juli 1842; in: Wolff 1914, S. 71ff. Ähnliche Porträtmappen muß Menzel auch zu den Familien Meyerheim und Maercker angefertigt haben. Vgl. Wirth 1965, S. 81. Zu seinen Studienmappen mit "Notizen intimer Art aus Häuslichem" siehe Kirstein 1919, S. 97.

⁶⁸⁹ Vgl. Donop 1908, S. 3 und Gläser 1963, S. 25: "Die romantisch-nazarenische Bevorzugung des Linearen ist in der allgemeinen klassizistischen Neigung aufgegangen, das Zeichnerische plastisch zu deuten". Vgl. auch Gläser 1963, S. 121.

⁶⁹⁰ Zu den Geburtsdaten, vgl. Heidelberg 1933, S. 27. Weiteres im Katalogteil.

⁶⁹¹ Zur Mode der "Elefantenärmel" im Zusammenhang mit der Porträtmalerei vgl. Gläser 1963, S. 32.

Friederike auch auf zwei weiteren Studien: sitzend, seitlich an ein Kissen gelehnt, mit geschmücktem Dekolleté und verschränkten Händen (Abb. 104) und in Halbfigur mit nach rechts gedrehtem Oberkörper (Abb. 105). Beide Zeichnungen können 1845 datiert werden. In diesem Jahr war Friederike zu einem Gegenbesuch bei Menzel in Berlin erschienen, wo sie ihm nachweislich Porträt saß.

Die beiden zuletzt genannten Zeichnungen haben sich nur in beschädigtem Zustand erhalten. Der Kopf der Dargestellten fehlt, da die Blätter am oberen Bildrand abgeschnitten wurden. Hierin lediglich eine Korrekturmaßnahme Menzels sehen zu wollen, würde die Sachlage verharmlosen. Zeichnungen, die er für mißlungen hielt, pflegte Menzel im allgemeinen einfach nur durchzustreichen. Zur Serie der auf so merkwürdige Weise attackierten Damenporträts muß meines Erachtens auch die Ölskizze zu einem Profilbildnis Friederikes gezählt werden, bei der durch einen keilförmigen Einschnitt die Augenpartie entfernt wurde (Abb. 106).⁶⁹² Man wird in der Zerstörung dieser Porträts eine Art von persönlichem Ikonoklasmus sehen und darin ein weiteres Indiz für die oft kolportierte Romanze Menzels mit der Tochter seines Freundes Arnold entdecken können.⁶⁹³

Doch nicht alle Bildnisse Friederikes wurden durch solch drakonische Maßnahmen gestraft. Ein mehr skizzenhaft angelegtes Blatt zeigt sie in leicht kauender, konzentrierter Haltung, die sonst so sorgfältig gescheitelte, geflochtene und aufgedrehte Frisur in Unordnung, einmal in scharfem Profil und einmal in Dreiviertel-Drehung (Abb. 107). Ein anderes Blatt (Abb. 108) kann als eine weitere Figurenstudie für das 1843 begonnene und 1846 vollendete Genrebild der *Störung* (Abb. 11) gelten.⁶⁹⁴ Die Zeichnung vermittelt eine größer gewordene Distanz zwischen Maler und Modell, wie sie sich auch an dem im September 1845 gemalten Bildnis Friederikes beobachten läßt (Abb. 109).⁶⁹⁵ Anders als auf den frühen Zeichnungen weicht der Blick der Dargestellten dem Betrachter aus. In einem Begleitbrief zu dem an Arnold verschickten Gemälde schrieb Menzel: "Es sollte ein Spaß werden. Wie die Aehnlichkeit beschaffen ist, mögen die Götter wissen?! da ich es nachdem Fritzchen fort war, aus dem Kopfe noch ganz überarbeitet habe, um wenigstens ein Etwas des Machwerks zu retten. Wie es mit den Dingen ist, mit denen man anfänglich spaßt, da verreitet man sich. Lassen Sie es ununtersucht und hängen es an irgendeine Wand, recht hoch."⁶⁹⁶

Drei farbige Kreidezeichnungen aus Kassel geben ihre ältere Schwester Caroline wieder (Abb. 110-112). Kleidung und Aufmachung der Dargestellten wirken bescheiden und streng, die Mimik ernst; alle drei Varianten ihres Porträts sind als Brustbilder und im Dreiviertel-Profil gestaltet und unterscheiden sich nur unwesentlich voneinander.⁶⁹⁷

Die Typologie der Arnoldschen Damenporträts orientiert sich an konventionellen Vorgaben populärer Gesellschaftsmaler der 40er Jahre in Berlin. Neben Franz Xaver Wintherhalter wird vor

⁶⁹² Die Borte des Ärmels zeigt das gleiche Muster wie das Porträt aus der Witt-library (Abb. ?).

⁶⁹³ Vgl. u. a. Liebermann 1921, S. 2, Vossberg 1964, S. 92 und Wirth 1965, S. 73 und 81. Friederike heiratete einen anderen. Vgl. Brief Menzels von 1849, in Wolff 1914, S. 140 und vom 25. Januar 1850 in Wolff 1914, S. 141ff. Irmgard Wirth 1990, S. 272 teilt in ihrer jüngsten Darstellung zum Thema mit: "Wie die Nachfahren Menzels betonen, habe nicht Friederike ihn abgewiesen, sondern Menzel selbst habe nicht gewagt, ihr die Ehe anzutragen."

⁶⁹⁴ Kat. Berlin 1996, Nr. 19.

⁶⁹⁵ Vgl. Wirth 1990, S. 272.

⁶⁹⁶ Brief vom 12. September 1845, in: Wolff 1914, S. 87.

⁶⁹⁷ Schaar 1982, S. 50 hat darauf hingewiesen, daß gerade den Frauenportraits der vierziger Jahre etwas Stereotypes anhaftet und sie sich oft nur in "Nuancen der Kopfform, der Frisur und des Kostüms" voneinander unterscheiden. Ähnliche Probleme bergen die Zeichnungen des Skizzenbuchs von 1839-1846 hinsichtlich der Unterscheidung zwischen Menzels Bruder Richard und "Carlchen" Arnold, vgl. Schmidt 1958, S. 323. Vgl. zuletzt auch Kat. Berlin 1996, Nr. 40 und Nr. 46.

allem der mit Menzel befreundete Eduard Magnus als eine wichtige Inspirationsquelle berücksichtigt werden müssen.⁶⁹⁸ Gerade die in Pose, Stil und Ausstattung variierenden Bildnisse Friederikes scheinen gewissermaßen Probe aufs Exempel, "Machwerke" in einer für Menzel eher untypischen Manier der statischen Biedermeierporträts.⁶⁹⁹

Auch das einzige bekannt gewordene Bildnis Karl Heinrich Arnolds, das Menzel 1848 in Kassel malte (Abb. 113), erinnert an einen von Magnus geprägten Typus, diesmal an den seiner Künstlerporträts.⁷⁰⁰ Bildausschnitt, Beleuchtung und harte Kontraste fokussieren die Aufmerksamkeit auf die Physiognomie des Dargestellten (Abb. 114). Die zentrale Bildachse und das Diagonalschema der Schultern unterstreichen den in sich ruhenden Ausdruck, Würde und Gelassenheit.⁷⁰¹

Eine Konzentration oder Spezialisierung auf das Porträtfach hätte auch dem jungen Menzel ein solides Auskommen beschern können.⁷⁰² Er hat dieses Ziel aber nie angestrebt. Die an den Arnolds erprobte Bildnismalerei der 40er und frühen 50er Jahre blieb Episode, das *Krönungsbild*, für das er zwischen 1861 und 1865 Hunderte von Porträts erarbeitete, die große Ausnahme.⁷⁰³ Weitaus gehäuft finden sich unter seinen Zeichnungen Blätter, auf denen die ihm Nahestehenden durch Fixierung individueller Verhaltensmuster oder durch Tätigkeiten charakterisiert wurden.⁷⁰⁴ Neben den schon angeführten Studien zu Friederike illustrieren dies vor allem auch die Darstellungen Carl Johann Arnolds, Menzels Schüler "Carlchen". Dieser erscheint selbst auf dem seinem Vater zugeigneten Bildnis⁷⁰⁵ seltsam entrückt, mit geneigtem Kopf und in sich gekehrtem Blick (Abb. 115 und 116). Die während seines dreimonatigen Aufenthalts bei Menzel in Berlin 1846 entstandenen Studien zu seiner Person (Abb. 117-121) schildern ihn am Schreibtisch kauend, vor sich hin dösend, auf einem Sofa lagernd und nicht selten auch schlafend.⁷⁰⁶ Sie lassen sich nicht länger als reine Porträts klassifizieren. Zufallsbeobachtungen wie diese, die Menzel in Studienmappen mit der Beschriftung "aus Häuslichem" versammelte, bildeten für ihn eine Art von Musterfundus, den er für verschiedenartige Genredarstellungen zu nutzen wußte.⁷⁰⁷

Auch bei der Durchsicht von Menzels Porträtzeichnungen der 40er Jahre läßt sich also mehr als nur ein Stilwandel entnehmen. Was hier zu registrieren ist, demonstriert einmal mehr die Tendenz des

⁶⁹⁸ Zu Menzels Hochachtung vor Magnus, vgl. Zangs, S. 135. Vorbilder für die Arnoldschen Damenporträts könnten beispielsweise das Bildnis der Agathe Nerly oder der Jenny Lind geboten haben. Vgl. Gläser 1963, S. 27, Nr. 147 und S. 94, Nr. 69f. und S. 35.

⁶⁹⁹ Zu Eduard Magnus' auftragsbedingtem Spektrum von Bildnistypen vgl. Gläser 1963, S. 37 und 40, zur statischen Bildauffassung, ebd. S. 32.

⁷⁰⁰ 1827 malte Magnus ein Selbstbildnis, 1831 ein Porträt Christian Daniel Rauchs und 1843 das Bildnis Menzels. Vgl. Gläser 1963, S. 28, Nr. 85 und Nr. 164.

⁷⁰¹ Zu den heute in der Berliner Nationalgalerie befindlichen Porträts der Arnolds vgl. Ludwig Justi, Verzeichnis der Gemälde und Bildwerke in der Nationalgalerie zu Berlin, Berlin 1921, S. 11; Karl Scheffler, Die Nationalgalerie, Ein kritischer Führer, Berlin 1912, S. 120 und 128.

⁷⁰² Vgl. Gläser 1963, S. 7f. und S. 22: "Rund 500 Porträtisten sind für die Zeit von 1820 bis 1850 ermittelt worden, in der Berlin erst die Zahl von 400 000 Einwohnern überschreitet". Das Werkverzeichnis zu Magnus nennt 225 in Öl gemalte Bildnisse, davon "103 Brustbilder, 51 Kniestücke, 36 halb- 15 ganzfigurige Porträts". Vgl. auch Wirth 1990, S. 120-170.

⁷⁰³ Vgl. Wirth 1990, S. 272f. In späteren Lebensjahren lehnte er entsprechende Aufträge entschieden ab. Vgl. Zangs 1992, S. 67, Anm. 79. Zur Problematik seiner Selbstbildnisse, vgl. Schmidt 1958 und Kat. Berlin 1996, Nr. 177, ebd. Hofmann, S. 398f. und Riemann-Reyher 1996, S. 450f.

⁷⁰⁴ Vgl. Schmidt 1958, S. 324 zu Zeichnungen seiner Geschwister im Skizzenbuch von 1841-1845.

⁷⁰⁵ Vgl. Brief an Arnold vom 1. August 1846, in: Wolff 1914, S. 94ff. und Brief an denselben vom 3. November 1846, in Wolff 1914, S. 97. Vgl. auch Kat. Berlin 1996, Nr. 39.

⁷⁰⁶ Vgl. Weidmann [1946], S. 4, Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren, S. 240 und Kaiser 1967, S. 109f. Kat. Berlin 1996, Nr. 27.

⁷⁰⁷ Vgl. Forster-Hahn 1978, S. 258ff. und Schaar 1982, S. 11f. Einige Beispiele auch in Kat. Berlin 1996. Vgl. ebd. Nr. 10, Nr. 12, Nr. 28-29, Nr. 36 und Nr. 47.

Künstlers, konventionelle Gattungsgrenzen überwinden zu wollen. Das Bildnis einer scheinbar unverwechselbaren Persönlichkeit tritt in den Dienst seiner stillebenhafte Allgemeingültigkeit anstrebenden Genremalerei.

4. Malerische Ansichten, Landschaft und Ländliches

Die kurhessische Landschaft war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch kein Ort für "malerische Ansichten"⁷⁰⁸ und Menzel bei aller gerade in den 40er Jahren geübten Experimentierfreude kein mit den akademischen Regeln des Faches vertrauter Landschaftsmaler.⁷⁰⁹ Dennoch hat die Menzel-Literatur gerade die *Hessischen Landschaften* mit besonderer Panegyrik bedacht. Donop meinte das "persönliche Wesen", das darin "pulsiere" zu ahnen⁷¹⁰; Göpel sprach im Zusammenhang mit ihnen von "Kostbarkeiten"⁷¹¹, Bredt schwärmte von der "Zartheit des punktierten Strichs", lobte "das malerisch sensible dieser Zeichnungen aus Kassel" und rückte einige davon in die Nähe der "großen holländischen Landschaften des 17. Jahrhunderts".⁷¹² Kirstein sah in den gleichen Blättern "schimmerndste Perlen": "Mit zartem Bleistift, mit einem Nichts an Mitteln sind in diesen Blättern wahre Wunder intimer Naturbeobachtung geschaffen, die selbst in Menzels Werk Epoche machten."⁷¹³ Julius Meier-Graefe "delektierte" sich daran wie "an der Sauberkeit der Töne eines Scherzo".⁷¹⁴ Für Scheffler schließlich gehörten sie "zu den schönsten Arbeiten des Lebenswerks".⁷¹⁵ Nachstehend soll der Versuch unternommen werden, sie etwas nüchterner zu analysieren, ohne sie jedoch im Gegenzug auf ein von Goldenem Schnitt und einem überentwickelten Ordnungssinn dirigiertes Liniennetz reduzieren zu wollen, wie es unlängst erst Werner Busch getan hat.⁷¹⁶

Die zumeist schlicht mit *Cassel* beschrifteten Landschaftszeichnungen (Abb. 122-125, 127-129, 132-137), die 1847 und 1848 datiert sind, zeigen die Natur in ein gleichförmiges Licht gehüllt und oft winterlich karg. Bei der Mehrzahl dieser Zeichnungen hat Menzel ein Hochformat in den Maßen von ca. 200 x 130 mm benutzt. Die Querformate variieren zwischen 100 x 129 mm und 181 x 255 mm.

Von diesen Zeichnungen geben lediglich zwei Blätter weiträumigere Landschaftsüberblicke wieder. Es sind dies die *Landschaft mit kleiner Brücke* (Abb. 122), die später in den Besitz Max Liebermanns gelangte⁷¹⁷, und ein skizzenhaft verbliebenes Blatt mit einer Ansicht der nordöstlich Kassels gelegenen *Riedwiesen*⁷¹⁸, auf dem man am Horizont schwach die Silhouette des Herkules

⁷⁰⁸ Carl Bantzer stellte in seinem Rückblick auf das Thema "Hessen in der Deutschen Malerei" fest: "Was [...] die meisten Künstler [...] zur Darstellung reizte, waren in erster Linie die Menschen, die Bauern, und danach erst die Landschaft." Bantzer 1979, S. 21. Martin von Rhoden, einer der bedeutendsten "Landschafter" aus Kassel, widmete sich nahezu ausschließlich der römischen Campagna; vgl. Heidelberg 1957, S. 234f.

⁷⁰⁹ Vgl. Ernst Willi Bredt, Adolph Menzel Wanderbuch, Berlin 1920, S. 61: "Ob Menzel die Natur inbrünstig geliebt, das könnte man allenfalls bezweifeln, er trat ihr immer zu kühl, zu ehrlich, zu unvoreingenommen gegenüber, als daß man von brennender also verherrlichender oder vernichtender, zur Schöpfung oder Neuschöpfung drängender Liebe reden könnte."

⁷¹⁰ Donop 1908, S. 2. Ähnlich auch Meier-Graefe 1906, S. 46.

⁷¹¹ Göpel 1927, S. 131.

⁷¹² Bredt 1920, S. 29f.

⁷¹³ Kirstein 1919, S. 38.

⁷¹⁴ Meier-Graefe 1906, S. 71.

⁷¹⁵ Karl Scheffler, Adolph Menzel, Berlin-Leipzig 1938, S. 51.

⁷¹⁶ Vgl. Busch 1996, S. 460ff.

⁷¹⁷ Vgl. Kat. Hamburg 1982, S. 82, Nr. 39.

⁷¹⁸ Auch "Prinzenquellen". Für freundliche Hilfe bei der Identifizierung dieser und anderer

erkennen kann (Abb. 123). Menzel widmete sich hier, anders als in der klassischen Verdutenmalerei üblich, nicht der dekorativen Einbindung des Standbilds in die Schloß- und Gartenanlagen von Wilhelmshöhe, sondern der Rückseite des Kasseler Wahrzeichens und mit ihr einer Landschaft, die in der zeitgenössischen Guidenliteratur wie in Lobes populärem *Wanderführer durch Kassel und Umgebung* als bestenfalls zweitrangig vorgestellt wurde.⁷¹⁹

Das Wahrzeichen Kassels, der Herkules, begegnet uns auch auf der Ansicht einer ländlich anmutenden Straße (Abb. 124), die Menzel unweit des Wilhelmshöher Platzes vorfand.⁷²⁰ Die Zeichnung illustriert mithin sehr hübsch, was Menzel mit seiner Äußerung zu Kassel als "eine schöne Vereinigung der Meriten Krähwinkels mit den Prätenßionen von wenigstens Berlin" meinte; ein enges Nebeneinander von pastoraler Idylle und barocker Prachtfülle. Für seine Begriffe lag in Kassel "das Meiste lächerlich nahe ansammeln". Er traf auf alles, was er brauchte, schon "100 Schritte weit vom Hause" entfernt.⁷²¹ Wie schon bei der Beschreibung der *Häuser und Gärten bei Cassel* (Abb. 100) festgestellt, fanden sich in der Ackerbürgerstadt⁷²² Kassel seinerzeit noch zuhauf *Flußlandschaften* (Abb. 125/126), (Fachwerk-) *Häuser hinter Bäumen* (Abb. 127-129) und ländlich-pittoresk erscheinende Hinterhöfe (Abb. 130/131), die sein Interesse an malerischen Motiven zu befriedigen vermochten.⁷²³

Von diesen Beobachtungen zu den umbauten Randbereichen der Altstadt, die thematisch an die Stadtlandschaften seiner Berliner Ölskizzen aus der Mitte der 40er Jahre anschließen⁷²⁴, hebt sich eine Gruppe von fünf formatgleichen Zeichnungen ab, die einzelne Etappen eines Waldspaziergangs festhalten (Abb. 132-137). Sie scheinen wie beiläufig während einiger Atempausen des Wanderers entstanden zu sein. Gleichwohl findet man auch hier keine ungestörte Natur, wie sie sich bei intensiverem Umschauen zumindest in Ausschnitten geboten haben muß. Stattdessen erscheinen überall auf diesen Blättern scharf konturiert hervorgehoben die Zeugnisse einer Kultivierung der Landschaft. Das gemeinsame Thema der Zeichnungen ist der beschrittene Weg.⁷²⁵ Man erkennt einen gewundenen, anfänglich von Zäunen und Schuppen flankierten, mit gestampften Treppenstufen versehenen Pfad, der zwischen kahlem Gestrüpp und Bäumen auf einen Hügel hinaufleitet. Die ungehinderte Aussicht aufs Tal - ein Blick vom sogenannten Weinberg auf das Dorf Wehlheiden - versperren dornige Bäume, Hecken und Büsche (Abb. 137).

Als die mit dem größten kompositionellen Aufwand gestaltete Zeichnung unter den hessischen Landschaften muß die *Landschaft mit kleiner Brücke* (Abb. 122) angesehen werden. Sie zeigt ein Bauernhaus und hügeliges Ackerland, das zum Horizont hin von einem Wäldchen gesäumt wird.

Zeichnungen danke ich Herrn Karl Hermann Wegner, Stadtmuseum Kassel.

⁷¹⁹ Vgl. G. A. Lobe, *Wanderungen durch Cassel und die Umgegend*, Eine Skizze für Einheimische und Freunde, Cassel 1837, S. 198f: "Wer in diesen Gegenden bekannt ist, sucht und findet mit Vergnügen die Orte und Stellen seiner Wahl wohl aber [...] ist dieser Genuß doch mit keinem imposanten Eindruck für das Auge des Gemüths begleitet. Nicht Fernweite allein ist das Großartigste einer vorzüglichen Vue - dazu gehört besonders das belebende Wasser, nahe Gebirgsansicht, Thalgrund, Durchsicht zwischen Bergen, Baum und Waldgruppen."

⁷²⁰ Karl Hermann Wegner, Direktor des Kasseler Stadtmuseums, meint links das alte Stadthaus zu erkennen. Zudem ist er der Ansicht, in den "pittoresken" Hinterhofansichten Menzels sei das alte Gießhaus der Henschelschen Maschinenfabrik dargestellt. Zur Henschel-Fabrik vgl. Heidelberg 1937, S. 248f.

⁷²¹ Brief an seine Geschwister vom 15. September 1847; in: Wolff 1914, S. 110-112, hier S. 111.

⁷²² Vgl. Heidelberg 1937, S. 276f.

⁷²³ Zu seiner "Vorliebe für komplizierte, riskante Raumwirkungen", wie sie sich gerade im Gewirr der ländlichen Hinterhöfe fanden, vgl. Kat. Wien 1985, S. 109, Nr. 40 und S. 188f, Nr. 123.

⁷²⁴ Vgl. Busch 1985, S. 292. Beispielhaft hierfür Kat. Berlin 1996, Nr. 13, Nr. 21-24, Nr. 31, Nr. 32-33 und Nr. 35. Ferner Busch 1996, S. 457-468, hier bes. S. 458 und Hofmann 1996, S. 393f.

⁷²⁵ Vgl. auch Kat. Berlin 1996, Nr. 192.

Die Darstellung wird links von einem Baum gerahmt, dessen Geäst den oberen Bildrand durchstößt. Schräg aus dem Vordergrund schlängelt sich ein Bach, an dem sich zwei Enten tummeln. Er wird in der Bildmitte von einer kleinen, steinernen Brücke überschritten, die den Angelpunkt der Komposition bildet. Von rechts nähern sich drei Bäuerinnen, von denen sich eine dem Zeichner zuwendet. Nicht zuletzt wegen dieser Staffage wirkt das Blatt weit mehr vollendet als die zuvor genannten Zeichnungen.

Bredt meinte den Einfluß Boissieus erkennen zu können: "Die feine Fassung aber, nicht weniger auch von der Mache, scheint aus der Freude an den Radierungen des 18. Jahrhunderts Frankreichs entsprungen zu sein."⁷²⁶ Karl Scheffler bezeichnete die *Landschaft mit kleiner Brücke* als "in ihrer Art klassisch; jeder Strich hat eine funktionale Bedeutung, und das Ganze ist wie die Essenz des lebendigsten Lebens." Corot erschiene ihm hier "nordisch geworden."⁷²⁷ Eckart Schaar äußerte nüchterner, die Landschaft sei höchst "vielgestaltig und widerspruchsvoll gegliedert" und werde gegen alle Regeln einer "harmonischen Raumentfaltung" dargeboten.⁷²⁸ Werner Busch sah das Durcheinander einer "sonderbar nichtssagende[n]" und winterlich "trostlosen" Gegend, das Menzel einer rigide strukturierenden Bildordnung unterworfen habe.⁷²⁹

Menzel rezipiert in der *Landschaft mit kleiner Brücke* sowohl das Motivrepertoire als auch die Kompositionsschemata der von den Niederländern des 17. Jahrhunderts entwickelten "Kleinen (Dorf-) Landschaft"⁷³⁰, die Darstellung eines eng begrenzten Landschaftsausschnitts, der durch eine bildeinwärts führende Diagonale erschlossen wird. Wahrscheinlich hat er dieses vielfach nachgestochene Bildmuster schon in jungen Jahren während seiner ausgedehnten Besuche in den Kupferstichkabinetten genauestens studieren können.⁷³¹ Auch Corot muß aus ähnlichen Quellen Inspiration erfahren haben. Der Rekurs auf den Naturalismus und Realismus der Niederländer eint die großen Avantgardisten der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts und begründet mithin viel von ihrer oft als so mysteriös beschworenen Seelenverwandtschaft.⁷³² Trotz alledem offenbart die *Landschaft mit kleiner Brücke* einige für Menzel typische Besonderheiten.

Mit der Verlagerung des Horizonts in das obere Drittel der Bildfläche eröffnet der Zeichner die Aufsicht auf eine weitgehend vegetationslose Fläche, die das Figurenensemble auffällig klein wirken läßt.⁷³³ Auf den rechten Bildstreifen bezogen, scheint jedoch alles stimmig. Auch aus dem

⁷²⁶ Vgl. Bredt 1920, S. 29f.

⁷²⁷ Scheffler 1915/1955, S. 126.

⁷²⁸ Vgl. Schaar 1982, S. 15.

⁷²⁹ Vgl. Werner Busch, Menzels Landschaften, in: Kat. Berlin 1996, S. 457-468, hier S. 461f.

⁷³⁰ Zu nennen sind hier vor allem Darstellungen von Jan van Goyen, Claes Jansz Vischer, Jan van der Velde, die ihrerseits in die Landschaftsmalerei Ruysdaels hineinwirkten. Vgl. Ellen Spickernagel, Holländische Dorflandschaften im frühen 17. Jahrhundert, in: Städel Jahrbuch N.F., 1979, Bd. 7, S. 133-148. Sie führt das Motiv auf Serlios "satyrische Szenen" zurück.

⁷³¹ Spickernagel 1979, S. 133-146, hier S. 133: "Die Stichfolgen und die Gemälde zeigen räumlich eng begrenzte Flachlandschaften, mit nur wenigen Motiven, wie Bauernhäuser, Wege, Bäume, Wiesen. Sie werden durch eine diagonal in die Bildtiefe führende Hauptachse gegliedert, durch die ein überschaubarer Raum entsteht, in der nur die Ferne mit dem bildparallel verlaufenden, niedrigen Horizont nicht miteinbezogen ist."

⁷³² Vgl. Günther Busch, in: Zurück zur Natur, Die Künstlerkolonie von Barbizon, Ihre Vorgeschichte und ihre Auswirkungen, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bremen, Bremen 1977, nicht paginiert, [S. 23-45, ferner S. 54f, S. 242f. und S. 324]; Michael Clarke, Das graphische Werk der Künstler von Barbizon, in: Corot, Courbet und die Maler von Barbizon, Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst München, München 1996, S. 342-352, hier bes. S.342f.

⁷³³ Hierbei könnten eher Werke des Flamen Peter Paul Rubens' als die holländischen Flachlandschaften Pate gestanden haben. Vgl. Wölfflin 1915/1948, S. 8: "Rubens geht mit dem Horizont hoch hinauf und macht das Bild schwer, indem er es mit viel Materie belastet, bei den Holländern ist das Verhältnis von Himmel und

mittleren Bildteil - der Brücke mit den dahinterstehenden Weiden - und dem linken Abschnitt - dem Bauernhaus mit Baum und Gebüsch im Vordergrund - läßt sich ein harmonisches, durchstrukturiertes Ganzes ersehen. Zusammengenommen aber hinterlassen die drei vertikalen Streifen einen widerstreitenden Eindruck.⁷³⁴ Die Details sind höchst unterschiedlich behandelt. Menzel strichelt, schraffiert, schattiert, wischt, punktet und tupft, wobei er dem Verlust an Tiefenschärfe nur wenig Beachtung schenkt. Schrägen, Horizontale und Vertikale treffen nebeneinander; keine der Richtungen, die sich im Duktus der Zeichnung entfalten, gewinnt eine beherrschende Stellung. Selbst der bildeinwärts führende Bach vollzieht eine zickzackförmige Bewegung, um unvermittelt hinter der Böschung zu verschwinden. Jeder Teil der Zeichnung erscheint auf diese Weise wie "ein Bildchen im Bild"⁷³⁵. Was die Zeichnung der *Landschaft mit kleiner Brücke* dergestalt von thematisch verwandten Darstellungen der Maler von Barbizon unterscheidet⁷³⁶, ist der Verzicht auf probate Mittel der Stilisierung.⁷³⁷ Es überwiegen trotz allem Bemühen, eine malerische Gesamtwirkung erzielen zu wollen, die linear-taktil bestimmten Momente.

In Form von vielfach verästelten Bäumen und Gestrüpp wirken sie oftmals geradezu eigenwillig in Szene gesetzt. Ast- und Buschwerk entfaltetet sich vor dem hellen Hintergrund wie ein Gewirr von mehrfach auf- und übereinandergeschichteten, sich kreuzenden Linien oder wie ein vernetztes Gespinst feiner Adern (Abb. 132-137). Menzels Bäume werden nie zu kompakten Massen zusammengefügt, sie silhouettieren sich meist frei im Raum und gegen den Himmel.⁷³⁸ Ihre traditionelle Repoussoirfunktion⁷³⁹ wird immer wieder ironisch gebrochen. Häufig scheinen sie absichtsvoll als 'Störfaktoren' dazu benutzt, die freie Sicht auf ein Gebäude zu verstellen (Abb. 125-128 und 137).⁷⁴⁰ Die hessischen Landschaften bilden somit trotz aller Bewegungsenergie nicht die "Sichtbarkeit in ihrer Gesamtheit als schwebenden Schein" ab, sondern akzentuieren die "Grenzen der Dinge", die greifbar vorgestellt werden.⁷⁴¹ Darin gleichen sie den zwischen 1842 und 1844 gezeichneten Landschaften aus Menzels *Radir-Versuchen*.⁷⁴²

Sie spiegeln zudem sämtlich in sich geschlossene Bildwelten wider, ohne einen einzelnen Gegenstand aus seiner Umgebung zu isolieren, wie es etwa der Studienmanier der Romantiker

Erde grundsätzlich anders: der Horizont liegt tief und es kann vorkommen, daß vier Fünftel des Bildes der Luft überlassen sind."

⁷³⁴ Diese Bildaufteilung korrespondiert mit dem Schema des Goldenen Schnitts. Vgl. Busch 1996.

⁷³⁵ Scheffler 1912, S. 121 beobachtete auch an Menzels *Bauplatz mit Weiden* eine wie in "Etappen" strukturierte Malweise: "Die Weiden sind eine ausgezeichnete, etwas kokett spitze Studie für sich [...] und der Neubau ist ein anderes Bild."

⁷³⁶ Vgl. etwa eine Zeichnung Millets, die einen *Bauernhof auf den Höhen von Vichy* wiedergibt, eine von drei erhalten gebliebenen Variationen des gleichen Motivs, entstanden um 1866/68. Der Federzeichnung liegt eine Bleistiftzeichnung zugrunde. Für den Vergleich mit Rousseau eine undatierte Bleistiftzeichnung, betitelt *Landschaft mit weiblicher Gestalt*. Beide abgebildet in Kat. Bremen 1977, S. 216, Nr. 93 (Millet) und S. 224, Nr. 129a (Rousseau).

⁷³⁷ Vgl. Brief an Arnold vom 1. August 1846, in: Wolff 1914, S. 94-96, hier S. 95f. Menzel rügte an Carl Arnolds "landschaftlichen Exercicien" eine oberflächliche "Skizzenmanier" und daß "ihn Stellen die, wie man aus den Zeichnungen abnehmen kann, in der Natur müssen wundervoll gewesen sein, nicht unwillkürlich zum Durcharbeiten gestachelt haben."

⁷³⁸ Vgl. Wölfflin 1915/1948, S. 6-8 zu den Unterschieden zwischen den "linearen" Landschaften Hobbemas und den "malerischen" Ruysdaels.

⁷³⁹ Vgl. Busch 1983, S. 127. Vgl. Hofmann 1996, S. 393f.

⁷⁴⁰ Zu diesem prägnanten Leitmotiv der Kunst Menzels vgl. Kat. Wien 1985, S. 201, Nr. 142. Zur Typologie des "Baumschlags" in der Kunst des 19. Jahrhunderts vgl. Günther Busch, Vom Baum der Erkenntnis zur Kenntnis von den Bäumen in: Kat. Bremen 1977, [S. 344ff.].

⁷⁴¹ Vgl. Wölfflin 1915/1948, S. 15f.

⁷⁴² Vgl. Sigrid Achenbach, Die Graphik Adolph Menzels, in: Katalog Berlin (West) 1984, S. 39f. Kat. Berlin 1996, S. 72ff. und ebd. S. 393f.

entsprochen hätte.⁷⁴³ Es sind autonome Gebilde, keine Skizzen oder Studien, verstanden als ein minder eigenständiges Hilfsmittel.⁷⁴⁴ Das gilt auch für die etwas hastig und schief aufs Papier geworfene Zeichnung mit einem *Haus hinter Bäumen* (Abb. 129), bei der im Vordergrund ein Gartenzaun nach rechts zu kippen und im Mittelgrund die Bäume nach links zu fliehen scheinen. Der Duktus des Zeichners hat hier ähnlich wie bei der *Landschaft mit kleiner Brücke* harte Gegensätze entstehen lassen; sehr grobe Strichlagen wechseln mit zart gewischten und umränderten Partien. Aus dieser bewegten Anlage des Blattes kann die Motorik des Zeichners rekonstruiert werden: Die Bildgegenstände - ein Gartenzaun, einige Büsche, Bäume auf einer Wiese, ein Haus - wurden nicht mit starrem Blick und simultan, sondern aus wechselnden Perspektiven und nacheinander betrachtet. Werner Busch hat ähnliches auch an Menzels *Balkonzimmer* beobachtet: "In letzter Konsequenz diktiert der zeitliche Ablauf des Blickes also die Bildordnung. Wahrnehmungsteile addieren sich zum Bild, das in erster Linie den Prozeß der Wahrnehmung darstellt, etwa durch unterschiedliche 'Tiefenschärfe' oder durch das ablesbare Tempo der Strichführung".⁷⁴⁵

Menzel kehrt also auch in seinen Landschaftszeichnungen - unter absichtsvollem Verzicht auf die bei Chodowiecki und den Romantikern so beliebten Staffage- und Zeigefiguren - seine Wahrnehmungsumstände hervor. Und er bemüht sich, diese so zufällig wie möglich erscheinen zu lassen. Seine exzentrischen Naturausschnitte wirken wie aus einer Art von Stolperperspektive heraus betrachtet. Auch hierin können sie als "Spiegelbilder seiner Stimmungen" angesehen werden.⁷⁴⁶

5. Sehenswürdigkeiten

Menzel hat zumindest während seiner ersten beiden Besuche in Kassel von den Sehenswürdigkeiten, die in den seinerzeit populären Reiseführern gepriesen wurden, nur wenig zur Kenntnis genommen (Abb. 138).⁷⁴⁷ Im Konvolut seiner hessischen Reisebilder klaffen große Lücken. Es fehlt an Ansichten der Oberneustadt mit Friedrichsplatz und Fridericianum ebenso wie an solchen des Garde-du-Corps- oder des kreisrunden Königsplatzes. Auch der altstädtische Marktplatz, das Kastell in der Unterneustadt, die Toranlagen der alten Stadtbefestigung und die davor und dahinter liegende Umgebung scheinen ihn nicht näher interessiert zu haben.

Um so aufschlußreicher ist es, jene ausgewählten Objekte zu betrachten, die er stellvertretend für all jenes als bildwürdig erachtete. Mit großem Interesse widmet er sich so schon 1841 dem in einiger Entfernung von der Residenzstadt gelegenen Schloßchen Wilhelmsthal bei Calden.

⁷⁴³ Vgl. Ludwig Richters Lebenserinnerungen bezüglich der Studienaufenthalte mit Freunden im Tivoli: "Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest, bestimmt zu umziehen. Gebückt saß ein jeder [...] und suchte mit fast minutiösem Fleiß auszuführen, was er vor sich sah. Wir verliebten uns in jeden Grashalm [...]. Luft und Lichteffekte wurden eher gemieden als gesucht; kurz ein jeder war bemüht, den Gegenstand möglichst objektiv, treu wie im Spiegel, wiederzugeben." Zit. nach Kipphoff 1973, S. 1970. Vgl. auch Schmidt 1984, S. 29.

⁷⁴⁴ Vgl. Riemann-Reyher 1996, S. 448.

⁷⁴⁵ Werner Busch, Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei, der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum, in: Pantheon, Jg. 41, 1983, S. 126-133, hier S. 130.

⁷⁴⁶ Vgl. Kat. Berlin 1996, S. 73f.

⁷⁴⁷ Wirth 1974, S. 31 beobachtete ähnliche Zurückhaltung auch bei Menzels Reisen durch Bayern und Österreich. In Berlin ignorierte er ebenfalls die "schönsten und beliebtesten Ansichten der Stadt". Vgl. Wirth 1965, S. 21.

5.1. Schloß Wilhelmsthal

Schloß Wilhelmsthal, von Wilhelmshöhe aus in einem Fußmarsch über die "Rasenallee" zu erreichen, zählt zu den weniger bekannten Perlen deutscher Rokoko-Architektur. Seine Ausgestaltung als 'maison de plaisance' läßt sich auf Pläne Francois de Cuvilliers d.Ä. aus dem Jahre 1744 zurückführen. Unter Beteiligung des Kasseler Hofarchitekten Simon Louis du Ry erstreckte sich die Bauzeit von 1747 bis zu den Jahren 1756-61, in denen die Ausstattung der Innenräume vollendet wurde. Bauherr war Landgraf Wilhelm VIII., der jedoch bereits 1760 verstarb. Der Garten erfuhr zwischen 1796-1814 eine Umgestaltung im Stil der englischen Romantik.⁷⁴⁸

Menzels Aufenthalt vor Ort ist durch zwei Zeichnungen belegt, die den eigentlichen Schloßbau und innerhalb des Gartens die sogenannte "Grotte" wiedergeben. Beide Zeichnungen gehen über das Skizzenhaft-Lineare nur wenig hinaus. Die Ansicht des Schloßbaus (Abb. 139) zeigt die nach Osten gerichtete Gartenseite. Hervorgehoben werden - als pars pro toto - der Mittelrisalit und der südliche Abschnitt des Gebäudes. Zwei dünne Bleistiftstriche im Vordergrund deuten die Begrenzung des Gartenteiches an. In ähnlich flüchtiger Manier ist die Zeichnung der *Grotte* (Abb. 140) angelegt. Das besondere Interesse Menzels ist hier jedoch durch die Übertragung des Motivs in ein Ölgemälde zu belegen. Das 1845 datierte Bild, das 1905 unter dem Titel *Nymphenbad in Wilhelmsthal bei Kassel* ausgestellt wurde (Abb. 141), ist heute leider verschollen und nur durch unzulängliche Schwarz-Weiß-Reproduktionen dokumentiert.⁷⁴⁹

Bereits von den Zeitgenossen war die Grottenanlage (Abb. 142) als die wohl bedeutendste Sehenswürdigkeit Wilhelmsthals gerühmt worden:

"Zwo zu beiden Seiten angelegte Treppen, die mit einem künstlich durchbrochenen verguldeten Geländer von Eisen versehen sind, führen auf einen mit Quadersteinen belegten Weg herunter. Zu beiden Seiten stehen die Statuen der Venus nebst dem Cupido und des Merkurs. In der Mitte dieses Umgangs befindet sich die Grotte, welche billig als ein Meisterwerk der Kunst anzusehen ist. Der Fußboden ist von Marmor, und die Wände sind mit Moos, allerhand schroftigem und ausgefressenen Klippensteinen, zwischen welchen Schnecken und Muscheln von allerley Art sich sehen lassen, in gleichen mit blauen und andern Berg- und Korallenzinken versetzt. Verschiedene aus Erz, Marmor- und Muschelwerk verfertigte Drachen stehen oben rund herum. Die Wasser sammeln sich in verschiedenen Becken, aus welchen es in die darunter angelegten Bassins fällt und so aus diesen Röhren wieder in den großen Canal, so zwischen der großen Lindenallee liegt, zurückfließet. Oben um die Grotte auf dem Geländer stehet eine große Anzahl bleyerner verguldeter Kindergroupen. Der bey der Grotte befindliche große Canal ist mit allerley Springwassern versehen, durch deren entgegensteigender Bogen ein W entsteht; inwendig aber ist voller roter Fische, welche einen sehr angenehmen Anblick geben."⁷⁵⁰

Als Menzel Wilhelmsthal besichtigte, hatte sich dieser Anblick längst gewandelt und der Glanz war verblichen. Bereits 1780 konstatierte man eine bedrohliche Vernachlässigung, die vor allem "inwendige Verzierungen der Grotte" betraf und provisorische Ausbesserungsarbeiten erforderlich

⁷⁴⁸ Vgl. Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, Bd. VII, Kreis Hofgeismar, Erster Teil: Schloß Wilhelmsthal, bearbeitet von Friedrich Bleibaum, Cassel 1926, S. 35f.

⁷⁴⁹ Vgl. Angaben im Katalogteil. Göpel 1927, S. 131 folgerte fälschlich aus der Datierung, daß sich Menzel auch 1845 in Kassel aufgehalten haben müsse.

⁷⁵⁰ Fr. Chr. Schmincke, Versuch einer genauen und umständlichen Beschreibung der hochfürstlich-hessischen Residenz- und Hauptstadt Cassel nebst den nahegelegenen Lustschlössern, Gärten und anderen sehenswürdigen Sachen, Kassel(?) 1762. Zit. nach Carl Alhard von Drach, Von der Grotte in Wilhelmsthal, in: ZHG, NF, Bd. 43, Kassel (?), S. 97-110.

machte.⁷⁵¹ Georg Landau, der die Anlage in seiner *Beschreibung des Kurfürstentums Hessen* erwähnt, nannte sie 1842 zum größten Teil verfallen. Der ursprüngliche Wandschmuck des Inneren ist heute vollständig verloren.⁷⁵² Auch von der figürlichen Ausstattung hatte Menzel nur noch wenig vorfinden können: die Tugenden und Laster verkörpernden Kindergestalten auf den Postamenten der Futtermauer fehlen auf seiner Zeichnung; ebenso die Sphingen an den Treppenwangen und oberhalb der das Gebäude flankierenden Muschelnischen (Abb. 142). Die Figurenbekrönung der Attika - zwei dreifigurige und zwei zweifigurige Kindergruppen - scheint in Menzels Ansicht durch andersartige Skulpturen ersetzt. Lediglich die beiden wasserspeienden Schwäne innerhalb des Bassins und die Venus und Merkur darstellenden Statuen innerhalb der genannten Muschelnischen lassen sich als Relikte des ursprünglichen Ensembles identifizieren.⁷⁵³

Menzel gibt das Gebäude nicht frontal, sondern aus einem seitlichen Blickwinkel wieder. Die gemalte Fassung zeigt dabei einen größeren Bildausschnitt. Dennoch deuten die Übereinstimmungen verschiedener Details, wie das der rechts empor führenden Treppe, auf eine Benutzung der Skizze als Vorlage hin. Im Gemälde erscheint die Anlage wesentlich gedrungener und gerundet, während auf der Zeichnung noch die geschweifte Form des Bassins und mit ihr seine Breitenausdehnung deutlich wird. Das Grottenhaus ragt steiler in die Höhe, als es noch auf der Zeichnung zu erkennen ist, wo es vom linken Bildrand überschritten wird. Kompositorische Eingriffe zeigen sich auch in einigen Auslassungen: so verzichtet er gegenüber der Vorlage auf das Geländer, welches den umlaufenden Gehweg von dem Bassin trennt; von den elf Stufen der Treppe sind lediglich drei wiedergegeben; die seitlichen Figurennischen fehlen.⁷⁵⁴ Die Balustrade der Umfassungsmauer verläuft dadurch höher, leitet unvermittelt in die Gebälkzone über und formuliert eine elliptische Bewegung, die in der Kurvature des Bassins reflektiert wird.

Das Andersartige der gemalten Fassung läßt sich somit nicht durch das Bedürfnis nach Vervollständigung der Ansicht und ein um Komplettierung bemühtes antiquarisches Interesse begründen. Kleiner und geschlossener als in der Realität vermittelt das Gemälde den Eindruck, die Anlage sei in eine natürliche Umgebung gleichsam eingebettet. Die Aufsicht auf die schräg empor führende Treppe vertieft die Suggestion des Muldenartigen. Die hell verglasten Fenstertüren sind als dunkle Öffnungen wiedergeben. Anders auch als noch auf der Zeichnung zu erkennen, wird der gleichförmige Abstand der Parkbäume - einer Lindenallee⁷⁵⁵ - verwischt und erhält die Gestalt eines ungeordneten Waldstücks. Tschudi beschreibt die malerische Wirkung wie folgt: "Gelb und rotes Herbstlaub bedeckt den sanft ansteigenden Pfad, der zu beiden Seiten des mit Marmor eingefassten Baues zu der mit Statuen gekrönten Höhe führt: über sie hinaus fällt der Blick auf herbstliche Baumkronen."⁷⁵⁶ Von diesen jahreszeitlichen Gegebenheiten ist aus Menzels Skizzen noch nichts zu entnehmen. Die Entscheidung, Wilhelmsthal im Herbst wiederzugeben, unterstreicht jedoch sinnbildhaft die Gesamtwirkung. Sie akzentuiert das aktive Vordringen der Natur und die Vernachlässigung der Anlage, die somit den pittoresken Charme des Ruinösen und Morbiden erhält.

⁷⁵¹ Drach, S. 105.

⁷⁵² 1904 wurden die letzten Reste des Grottierwerks beseitigt, vgl. Bleibaum 1926, S. 125.

⁷⁵³ Bleibaum 1926, S. 35f. und S. 123f. Über einen Austausch der Attika-Figuren wird dort nicht berichtet.

⁷⁵⁴ Vgl. Bleibaum 1926, S. 123-126.

⁷⁵⁵ Bleibaum 1926, S. 23 und 35. Die Allee war von der Umgestaltung des Parks zum Landschaftsgarten ausgenommen worden.

⁷⁵⁶ Tschudi-Nr. 22. Vgl. Waldmann 1941, S.43, Nr. 5.

Der von Tschudi fälschlich benutzte Bildtitel *Nymphenbad* lässt sich auf die Ähnlichkeit des Wilhelmsthaler Motivs mit einem 1850 datierten Gemälde Menzels zurückführen, das das *Nymphenbad im Zwinger zu Dresden* zum Inhalt hat (Abb. 143).⁷⁵⁷ Auch hier resultiert der malerische Reiz aus der Verbindung der Architektur mit einer sie überwuchernden vegetativen Struktur. Der ehemalige Festraum wirkt dabei "höhlenartig vertieft und in Grabesmelancholie versenkt, während über ihm Bäume lebenskräftig in die Höhe streben".⁷⁵⁸

Menzels Interesse für die Architektur des Rokoko war bekanntlich durch seine Recherchen für die Illustrationen zu Kuglers Biographie Friedrichs II. geweckt worden.⁷⁵⁹ Die "Liberalität des Königlichen Hofmarschallamts" hatte ihm in zahlreichen Schlössern, vor allem jedoch in Sanssouci, Tor und Tür geöffnet. Studien und Skizzen der Innenräume in Sanssouci benutzte er als Vorzeichnungen für das *Flötenkonzert* und die *Tafelrunde*.⁷⁶⁰

Die *Nymphenbäder* in Wilhelmsthal und Dresden sind jedoch frei von Staffage und historischer Handlung. Sie sind weder Mittel zum Zweck noch Kulissen, sondern entbieten sich als eigenständiges Bildthema. Menzel hat keinerlei Versuch unternommen, sie in ihrer ursprünglichen Gestaltung zu rekonstruieren oder ihren alten Glanz zu beleben. Deshalb können sie im strengen Sinne auch nicht dem Genre der Architekturbilder zugeordnet werden.

Vielmehr erinnert das Sujet - die von der Natur überwucherte Ruine - an das Motivrepertoire der Romantik, an die künstlichen Ruinen der Landschaftsgärten ebenso wie an die Bilderwelt eines Caspar David Friedrich.⁷⁶¹ Mit einem entscheidenden Unterschied: die Ruine als Stimmungsträger romantischer Gesinnung wurde zumeist dem architektonischen Umfeld der Antike und des Mittelalters entnommen.⁷⁶² Menzels Schauobjekte sind jedoch der Epoche höfischer Repräsentationskultur des 18. Jahrhunderts entlehnt. Darüber hinaus fehlt ihnen jeder sinnfällige Bezug zu einem Ereignis von historischer Bedeutung. Die *Nymphenbäder* von Wilhelmsthal und Dresden waren kein Ort geschichtsprägender Entscheidungen, sondern Stätten des höfischen Divertissements. Ihre allgemeine Vernachlässigung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beruhte im wesentlichen auf der Verachtung, die diesen spielerischen Auswüchsen feudaler Vergnügungssucht seitens der bürgerlich-asketischen Kulturkritik entgegengebracht wurden.⁷⁶³ Im Zuge der Märzrevolte des Jahres 1848 wurden sowohl die Anlagen von Wilhelmsthal als auch der

⁷⁵⁷ Tschudi-Nr. 68. Heute in der Hamburger Kunsthalle. Eine *Aus dem Zwinger in Dresden* betitelte Variante befindet sich in der Sammlung Schäfer/Euerbach. Vgl. Kat. Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Schweinfurt 1977, Nr. 125.

⁷⁵⁸ Kat. Hamburg 1982, S. 97f, Nr. 50. Das Bild der Sammlung Schäfer konzentriert den Bildausschnitt auf eine einzige Türöffnung, durch die das Sonnenlicht in den dunklen Innenraum eindringt.

⁷⁵⁹ Vgl. Johann Schlick, Menzels Friederiziana, in: Kat. Kiel 1981, S. 13-16.

⁷⁶⁰ Götz Eckardt, Der junge Menzel in Sanssouci, in: Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte, Bd. 26, Berlin 1987, S. 251-258 und allgemeiner zur Barockrezeption Heese 1993. Eckardt 1987, S. 287 wertet Menzels Engagement auch hier als einen bemerkenswerten Beitrag zur Denkmalpflege: "Ungeachtet des schon damals kontrovers geführten Streites um Person und historische Leistung Friedrichs II.: Das Verständnis und das Interesse für die geschmähte Kunst des Rokoko waren wiedererwacht, und daran hatte der junge Menzel keinen geringen Anteil".

⁷⁶¹ Waldmann 1941, S. 13, nannte das Wilhelmsthaler Bild eine "noch halb rokokohafte[n] aber nicht seelisch intime Schwärmerei". Zu Menzels Faible für Ruinöses vgl. auch Riemann-Reyher 1992, S. 36.

⁷⁶² Zum "revolutionären" Symbolgehalt der Ruinen- und Parklandschaften französischer Künstler des 18. Jahrhunderts vgl. Jutta Held, Monument und Volk, Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Regime, Wien 1990, hier v. a. S. 453ff. Ferner Kaiser 1967, S. 113: "Seit Blechen konnte die Ruine als etwas bedrohliches empfunden werden, sie wurde zum sichtbaren Zeichen zerstörerischer Naturgewalten."

⁷⁶³ Vgl. Valentin 1931, Bd. 1, S. 187: "Die Domäne Wilhelmsthal wurde zum Beispiel der Gräfin Schaumburg für den völlig lächerlichen Preis von 8000 Talern verkauft".

Dresdner Zwinger Angriffsziele eines gegen absolutistischen Luxus, Prunksucht und Verschwendung gerichteten Bildersturms.⁷⁶⁴

Vor diesem Hintergrund ist das *Nymphenbad im Zwinger* als eine Neufassung des Wilhelmsthaler Motivs zu interpretieren. Die Melancholie, die sich in der Anwendung einer tradierten Symbolsprache zu erkennen gibt, scheint gegenüber der des Jahres 1845 noch um einiges gesteigert. Der Herbststimmung von Wilhelmsthal korrespondiert die elegische Abendstimmung im Zwinger zu Dresden.⁷⁶⁵

5.2. Wilhelmshöhe

Kassels berühmteste Stadtvedute, bestehend aus Schloß Wilhelmshöhe und den von der Figur des Herkules bekrönten Gartenanlagen nebst "Löwenburg", war um die Mitte des 19. Jahrhunderts schon häufig ins Bild gesetzt worden. Zu den am akribischsten auf Detailgenauigkeit zielenden Darstellungen zählt ein Gemälde des später wegen seiner Perspektivkünste vor allem in Berlin bekannt gewordenen Johann Erdmann Hummel, das um 1800 gemalt wurde (Abb. 144).⁷⁶⁶ Hummel - 1769 in Kassel geboren - hatte mit diesem Bild versucht, den Landgrafen von seinen Fähigkeiten zu überzeugen, um eine feste Anstellung an der Akademie zu erlangen, was jedoch fehlschlug.⁷⁶⁷ Dem Gemälde gingen eine vor Ort gezeichnete Bleistiftskizze und ein weitgehend ausgearbeitetes Aquarell voraus (Abb. 145/146). Alle drei Darstellungen stimmen in der Wiedergabe der Hauptelemente von Wilhelmshöhe überein, weichen jedoch in der Gestaltung von Vorder- und Mittelgrund entscheidend voneinander ab. Erst im vollendeten Gemälde füllte sich diese Partie mit Landschaft, Staffagefiguren, einem Wasserlauf am linken und einer Baumgruppe am rechten Bildrand, während sie noch bei den vorbereitenden Skizzen einfach leer belassen worden war. Es handelt sich um rahmende Details, die eine topographisch irrealer Zutat darstellen.⁷⁶⁸

Gänzlich unbekümmert hinsichtlich der Herangehensweise an solche Probleme beschäftigte sich Menzel 1847 auf seine Weise mit *Wilhelmshöhe* (Abb. 147). Die vom Herkules über die Kaskaden und das Schloß durch die Wilhelmshöher Allee in die Stadt leitende Symmetrieachse ist auf seiner Bleistiftzeichnung lediglich am oberen Bildrand angedeutet. Die vordere Bildhälfte beherrscht eine breit sich in den Raum schiebende Diagonale, die eine Stützmauer und ein bepflanztes Plateau wiedergibt. Links davon, von Gebüsch und Bäumen teilweise verdeckt, sind Häuser zu erkennen. Bildbestimmend wirkt der Kontrast zwischen den hellen Partien der Architektur - vor allem der Mauer - und dem gleichmäßig mit dem Wischer erzeugten Dunkel von Wald und Feld. Auf diese Weise gerät das Vordergrundmotiv in das Zentrum der Bildaussage. Sucht man nach einem

⁷⁶⁴ Erst 1855 entschied man sich für eine Wiederherstellung und ein "Arrangement des als Ruine beizubehaltenden Dianabades". Es sei in seinem "malerischen Effekt zu reparieren und ordnen". Vgl. Hubert Georg Ermisch, *Der Dresdner Zwinger*, Dresden 1954, S. 77.

⁷⁶⁵ Kaiser 1967, S. 112f. verglich die Dresdner Bleistiftskizzen mit der gemalten Ausführung des Schweinfurter Bildes: "Das Sonnenlicht der Skizzen ist im Bilde trüber Beleuchtung gewichen. Die Farben sind auf dunkles Braun, Schwarz und Grün gestimmt. Die einzelnen Bauteile des Durchgangs sind ruinöser geworden, die Profile der Gebälke und Treppen unschärfer, ausgewaschener, gestaltloser. Unkraut, Gräser und Buschwerk wuchern wilder zwischen dem Werk von Menschenhand. Laubwerk endet in kahlen Zweigen, abgebrochene Äste und dürres Laub liegen auf der Treppe."

⁷⁶⁶ Vgl. Kat. Kassel 1991, Nr. 335.

⁷⁶⁷ Vgl. Erich Herzog, *Johann Erdmann Hummels verschollene Ansicht von Schloß Wilhelmshöhe*, in: *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte*, 1970, Bd. 1 (= Festschrift Günther Fiensch), S. 125-135.

⁷⁶⁸ Ebd. S. 130. Zum versatzstückhaften Aufbau von Landschaftsbildern vgl. Busch 1983.

entsprechenden Standort des Zeichners, so wird man ihn südöstlich der damaligen Innenstadt finden. Lobe beschreibt entsprechende Anlagen im Umfeld der sogenannten "Felsenkeller-Bier-Gärten": "Diese befinden sich auf dem aus Kalksteinlagen bestehenden Weinberge, welcher bei dem Dorfe Wehlheiden anhebend hier seine höchste Höhe erreicht und dann sich wieder mählig nach einzelnen Richtungen der Oberneustadt senkt, deren Grundboden er ausmacht".⁷⁶⁹ Anschließend die Vorzüge des geselligen Biergenusses preisend, fährt der Schreiber fort:

"Die Aussichten von demselben sind frei, entzückend und für den ersten Besuch desselben überraschend, und jegliche Beschreibung und Schilderung dürfte leicht hinter dem herrlichen Naturgemälde zurückstehen, welches sich vor den wonnetrunkenen Blicken in bunter Mannichfaltigkeit und malerischer Abwechslung entfaltet und ausbreitet. Diese hat [...] veranlaßt, denselben weiterhin in vielen Abteilungen zu Gärten umgestalten zu lassen, und dieselben an eine Menge der hiesigen Bewohner zu vermiethen, welche der reine und schöne Naturgenuß um jeden Preis dazu einladet. Es ist schwer in den Besitz eines solchen Gartens zu kommen und die sich in demselben befinden, rufen mit dem Bessiner aus: *beati possidentes*. Nun läßt sich's freilich auch der Inhaber eines solchen kleinen Besitzthums aus allen Kräften angelegen seyn, dasselbe in ein zweites Eden zu verwandeln und wie der Neapolitaner sein Land als ein heruntergefallenes Stück Himmel in seiner Entzückung zu betrachten. Eine schöne und verschönende Anlage wechselt mit der andern ab, grünt und gedeiht fröhlich fort."⁷⁷⁰

Menzel zeichnet also keine Ansicht von Wilhelmshöhe, sondern allenfalls einen Aussichtspunkt. Der 'point de vue' und die zentrale Blickachse scheinen absichtsvoll umgangen worden zu sein. Die Aufmerksamkeit des Zeichners konzentrierte sich hingegen auf die Wiedergabe der Konstruktion einer Anlage, die ihm eben diese Wahrnehmung ermöglichen sollte. Der Bildgegenstand ist also nicht die Vedute selbst, sondern ein künstlich geschaffener Erlebnisraum, von dem aus Wilhelmshöhe gesehen werden will.

⁷⁶⁹ Lobe 1837, S. 153. Ferner auch Heidelberg 1937, S. 258.

⁷⁷⁰ Lobe 1837, S. 153. Zu Menzels Gouache *Beati possidentes* von 1888, die neureiche Hausbesitzer zum Thema hat, vgl. zuletzt Schuster 1996, S. 424.

5.3. Herkules und die Wasserkünste

Zwei im Abstand von mehr als fünfzig Jahren, das heißt während seines ersten Besuches 1841 und während seines letzten nachweisbaren Aufenthalts 1893 in Kassel entstandene Zeichnungen Menzels sind dem Wahrzeichen der Stadt, der Figur des *Herkules auf Wilhelmshöhe*, gewidmet (Abb. 148/149).⁷⁷¹ Mit dieser in Bronze getriebenen Skulptur, einer monumentalen Vergrößerung des Herkules Farnese, hatte Landgraf Karl 1718 den Ausbau der Wasserkünste in seinen Gartenanlagen bekrönen lassen (Abb. 150).⁷⁷²

Der auf der Spitze einer Pyramide stehende Herkules bildet den Kulminationspunkt einer Kaskadenanlage. Er befindet sich auf dem sogenannten Oktogon - auch als "Winterschloß" bezeichnet - einem mehrgeschossigen Gebäude, das in seinem unteren Teil in eine mit Tuffstein verkleidete Grottenarchitektur mündet. Von hier aus nehmen die berühmten Wasserspiele ihren Ausgang. Aus unterirdischen Reservoirs und über ein umfangreiches Leitungssystem wird das Wasser zunächst durch Röhren in der "Vexierwassergrotte" verspritzt; ein akustisches Signal - das Horn des Polyphem - begleitet das Schauspiel. Von dort aus sammelt sich das Wasser in einem davor liegenden, tieferen Becken mit Springbrunnen, ehe es gebündelt die steil abfallenden Felsmassen der eigentlichen Kaskaden hinabstürzt, um schließlich - über eine Unterbrechung durch das auf halber Höhe gelegene "Riesenkopfbecken" - erneut im sogenannten "Neptunbecken" aufgefangen und an andere Orte geleitet zu werden (Abb. 128a).

Die beiden Zeichnungen Menzels, die auf dieses Schauspiel rekurrieren, illustrieren anschaulich den Unterschied zwischen dem biedermeierlich-linear betonten Stil seiner Jugend und der malerischen Bildauffassung seines Altersstils. Die im September 1841 entstandene Darstellung (Abb. 148) charakterisiert die architektonische Struktur samt Herkules aus einer frontalen Untersicht. Sie besticht durch eine sehr feine Linienführung, die das Monument deutlich von dem hellen, ungestalteten Hintergrund abhebt.

Die von einem weit höher gelegenen Standort aufgenommene Zeichnung von 1893 (Abb. 149) versetzt die Gestalt des Herkules hingegen in einen visionären Raum, eine unbestimmbare Sphäre zwischen Himmel und Erde, gerahmt von üppigem Laubwerk und hinterfangen von Sonnenlicht, dessen Strahlen ihn wie eine Gloriole umgeben. Die malerisch betonte Zeichnung, wahrscheinlich mit dem von Menzel in späten Jahren bevorzugten "Zimmermannbleistift" ausgeführt, ist freier, aber auch schematischer geworden. Große Partien, insbesondere die Gloriole, erzeugte er schlicht mit Wischer. Es dominiert das Atmosphärische. Der Betrachter findet sich unter Myriaden winziger Bewohner im grünen Dickicht des Waldes wieder. Wesentlich präziser läßt sich die Perspektive des für die Zeichnung von 1841 gewählten Anblicks rekonstruieren.

Hier blickt man entlang verwitterter Tuffsteinblöcke zunächst in eine dunkle Öffnung, die den Eingang zur sogenannten Vexierwassergrotte bildet. Hinter dieser aus künstlichen Felsmassen gebildeten Grottenarchitektur erhebt sich das eigentliche Oktogon mit Pyramide und *Herkules*. Die seitlich hervortretenden Risalite des Oktogons werden von den Blattkanten überschritten, wodurch

⁷⁷¹ Zur Neuaufnahme alter Motive vgl. Göpel 1927, S. 132: "Es erwies sich auch in Menzels Reisebiographien, daß die ersten Eindrücke die stärksten sind, am festesten haften, und immer wieder neu gesehen sein wollen."

⁷⁷² Dehio bezeichnet die damals noch mit dem Namen "Karlsberg" verbundenen "Wasserkünste" als

der Eindruck entsteht, als ob sich der Rapport der Bogenöffnungen über den Bildrand hinaus fortsetze. Menzel suggeriert den Eindruck eines in sich geschlossenen Bildraums. Der Betrachter scheint von der Anlage umfassen zu werden; aus dem Dunkel der Tiefe blickt er empor auf das hell beschienene Schloß, über dem sich die verschattete Figur des Herkules abzeichnet und zu ihm hinabneigt. Auf diese Weise simuliert Menzel die Wahrnehmung des von Herkules überwältigten Riesen Enkeladus, der, von mächtigen Felsbrocken begraben, unterhalb des zweiten Parterres der Kaskaden im "Riesenkopfbecken" seinen Platz angewiesen bekommen hatte (Abb. 150). Im Kontext der Wasserspiele kam der auf dem Rücken liegenden Riesenplastik die Aufgabe zu, zunächst von den herabstürzenden Kaskaden umspült zu werden, um sodann selbst eine gewaltige Fontäne hervorzubringen: Ausdruck des geifernden, aber ohnmächtigen Zornes gegen den herkulischen Bezwingler.⁷⁷³

Diese mythologische Anekdote stellt eine eigenwillige Verfremdung der Gigantomachie dar. Die Konfrontation des gestürzten Riesen mit der Gestalt des Herkules ist ohne ikonographisches Vorbild, war in der ursprünglichen Planung Guernieros nicht vorgesehen und ist in der Literatur bislang vielschichtig gedeutet worden. Adrian von Buttlar beschreibt ihre Funktion wie folgt: "Herkules, der halbgöttliche Überwinder roher Naturgewalt, war als Sinnbild des Fürsten Schlußstein eines ikonographischen Programms, das den Wassersturz von der höchsten Höhe des Olymp bis zur unterirdischen Hadesgrotte begleitete, [...], eine Allegorie der Überwindung des Todes durch Kunst und Gesittung."⁷⁷⁴ Ähnliche Auslegungen können Menzel durch seinen damaligen Reisebegleiter, den Archäologen Gustav Adolf Schöll, vermittelt worden sein.

Darüber hinaus sind seiner Zeichnung aber auch noch einige andere Informationen zu entnehmen. Sie dokumentiert einmal mehr die Symptome des Niedergangs und Verfalls einstiger Pracht. Da, wie bei näherer Betrachtung zu bemerken, tatsächlich Teile der Felspartie, der Verblendsteine und der Balustrade über dem "Riesenkopf" zusammengebrochen waren, fanden zwischen 1831 und 1843 keine Wasserspiele mehr statt.⁷⁷⁵ Als Bestandteil der Gartenanlagen von Wilhelmshöhe war der Herkules nach 1830 in den Fideikommiß der Kurfürsten übergegangen, die daraus ihre Nutzungsrechte ableiteten, sogleich aber auch die Aufwendungen für den Erhalt zu bestreiten hatten.⁷⁷⁶ Der Regent wies diese Verantwortung jedoch zurück. Wollten die Kasseler ihr Wahrzeichen erhalten sehen, so habe der Landtag die zur Restaurierung erforderlichen 50.000 Taler aus eigener Kasse zu zahlen. Andernfalls, so drohte Friedrich Wilhelm an, wolle er den Herkules mit kurfürstlichen Kanonen zusammenschießen lassen, woraufhin sich die Stände gezwungen sahen, entsprechend "große Summen" bewilligen zu müssen.⁷⁷⁷

Vor dem Hintergrund dieser unrühmlichen Zänkereien hatte zwangsläufig auch die alte Debatte über Sinn und Nutzen des Monumentes wieder an Aktualität gewonnen. Schon zur Erbauungszeit war heftige Kritik an dem mit großem Kostenaufwand errichteten Monument geübt worden, das

"vielleicht das Grandioseste, was irgendwo der Barockstil in der Verbindung von Architektur und Landschaft gewagt hat". Vgl. Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten, Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989.

⁷⁷³ Vgl. Paul Heidelberg, *Die Geschichte der Wilhelmshöhe*, Leipzig 1909, S. 125f.

⁷⁷⁴ Buttlar 1989, S. 187

⁷⁷⁵ Vgl. Heidelberg 1909, S. 329f. und Helmut Sander, *Das Herkulesdenkmal auf Wilhelmshöhe*, Kassel 1981, S. 30.

⁷⁷⁶ Vgl. *Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel*, Bd. IV, Kreis Cassel-Land, bearbeitet von A. Holtmeyer, Textband, Marburg 1910, S. 249 und S. 255. Sander 1981, S. 9.

⁷⁷⁷ Vgl. Heidelberg 1909, S. 330f. unter Berufung auf Otto Bähr.

allein zur "fleischlichen Ergötzung" errichtet worden sei.⁷⁷⁸ Johann Heinrich Voß sah darin 1773 ein "erstaunliches, aber zugleich ein lächerliches Werk für den kleinen Fürsten". Goethe nannte den Herkules ein "Nichts um Nichts". Klopstock hielt dagegen, daß die Prachtliebe des Fürsten den Untertanen Lohn und Brot verschafft habe. Für den Jakobiner Friedrich von Rebmann waren Herkules und Kaskaden nichts als eine sprechende Allegorese auf die Menschenverachtung des Feudalsystems. Auf drastische Weise offenbarte sich ihm bei der Betrachtung die Grausamkeit des hessischen Subsidiengeschäfts:

"Statt der Pyramide erschütterte mich der Anblick eines ungeheuren Haufens von Schädeln und Knochen und statt des Parks lag vor mir - das Schlachtfeld von Saratoga. Tausende von Hessen stiegen aus der zerrissenen Erde empor. Hier schleppt einer gräßlich seine Gedärme nach, dort hing der Arm des andern zerfetzt am Gerippe, hier brüllte ein dritter mit blutendem Schädel um Rache. Die Cascaden sprangen, aber mit Blut. In die Wetterwolken dampfte der Qualm aus den Blutströmen, die immer mehr anschwellen, und endlich die prächtigen Flügel des Schlosses mit sich fortschwemmen. [...] An den Marmorwänden spiegelte sich das gräßliche Gewimmel im Thale."⁷⁷⁹

Auch diese Form der allegorischen Auslegung wird Menzel in Kassel kaum entgangen sein. Der Herkules bot auch zu seiner Zeit noch eine willkommene Projektionsfläche für politische Angriffe unterschiedlichster Art.⁷⁸⁰ Zumindest in seiner Zeichnung aus dem Herbst 1841 scheint er einiges davon reflektiert zu haben. Die eigenartige Wahl seines Standorts läßt sich hier als eine um inhaltliche Interpretation bemühte Stellungnahme begreifen.

5.4. Rundblicke über die Altstadt und Naheliegendes

Der alte Stadtkern Kassels, letztmals in der Renaissancezeit mit Neubauten bereichert, wurde von den Einheimischen nur wenig geschätzt. In dem 1837 gedruckten Stadtführer Lobes wurde bedauert, daß er nun einmal "weder nach bewußten Regeln der Schönheit und Symmetrie, noch nach Musterplänen früherer architektonischer Völker gebaut" worden sei und überwiegend, wie es "das Bedürfnis, der Vortheil, Eigensinn und ein sich selbst überlassener schlechter Geschmack wollte, krumme, zum Theil enge Straßen von ungleicher Breite und Länge und meist hölzerne Häuser" besitze.⁷⁸¹

Zu den Herzstücken dieser alten Kernstadt zählte auch die *Schlagd*, ein schon im Mittelalter genutzter Verlade- und Handelsplatz am Fuldaufer, der auf einer 1847 datierten Menzelzeichnung zu erkennen ist (Abb. 151). Menzel registrierte ihn von der Höhe der Bastionierungen des alten Landgrafenschlosses, dem sogenannten Rondell aus, einem noch heute als 'Ausblicksort' erhalten

⁷⁷⁸ Vgl. Holtmeyer 1910, S. 249.

⁷⁷⁹ Friedrich von Rebmann, Wanderungen und Kreuzzüge durch einen Teil Deutschlands, von Anselmus Rabiosus dem Jüngeren, Altona 1795. Zit. nach Martin Warnke, Politische Landschaft, Zur Kunstgeschichte der Natur, München/Wien 1992, S. 95f. Rebmann pointierte die Kritik, die sein Mentor - Friedrich Schiller - bereits in *Kabale und Liebe* formuliert hatte. Zu Rebmann vgl. auch: Klaus Laermann, Raumerfahrungen und Erfahrungsraum, Einige Überlegungen zu Reiseberichten aus Deutschland vom Ende des 18. Jahrhunderts, in: ders., Rolf Wuthenow u. a. (Hg.), Reise und Utopie, Zur Literatur der Spätaufklärung, Frankfurt/M. 1976, S. 57-96.

⁷⁸⁰ Vgl. Franz Dingelstedt, Der große Christoph, Neuhessisches Märchen, in: ders., Sämtliche Werke, Erste Gesamt-Ausgabe in 12 Bänden, Bd. 7, 2. Abt., 1. Bd., Berlin 1877, S. 118-122. Dingelstedt ließ Herkules von Wilhelmshöhe hinabsteigen, um der in biedermeierlicher Agonie erstarrten Stadt seine Augiasdienste anzubieten. Doch resigniert kehrt er alsbald auf seine Pyramide zurück: "So viel Mist, wie [dort] gefunden, kann auch Herkules nicht zwingen", heißt es im letzten Vers.

gebliebenen, kreisrund hochgemauerten Orientierungspunkt mit einem Durchmesser von 27,6 m (vgl. Abb. 138).⁷⁸² Im Hintergrund erscheint die Wilhelmsbrücke, rechts davon die "ungleich" verlaufende Häuserzeile der Unterneustadt. Die Zeichnung wurde außerordentlich exakt und detailgenau durchgearbeitet. Sie besitzt das, was von den Zeitgenossen als eine "daguerotypieartige" Qualität gepriesen wurde, wie der Vergleich mit einer um 1895 entstandenen Fotografie belegt (Abb. 152).⁷⁸³ Zarte Schraffuren geben selbst die Spiegelungen auf der Wasseroberfläche wieder.

Wesentlich malerischer noch fiel eine im Frühjahr 1848 gezeichnete Ansicht der Fulda aus, die erst kürzlich im Berliner Kunsthandel angeboten wurde (Abb. 153). Sie könnte ebenso gut wie einiges andere auch unter die Rubrik der Landschaftszeichnungen eingeordnet werden. Werner Busch hat sie ausführlich im neuen Menzelkatalog beschrieben, ohne jedoch die topographische Situation näher bestimmen zu können: "Eine Landschaft an der Fulda, unmittelbar bei Kassel, winterlich trostlos. [...] Der Blickpunkt ist ausgesprochen hoch genommen, wohl aus dem oberen Stockwerk eines mehrstöckigen Hauses. [...] Die vordere Zone schiebt sich vor allem als dreieckiger, in Aufsicht gesehener Keil ins Bild. Unserer Leserichtung entsprechend ist er nach rechts verschoben. Die krude, nicht sehr artikulierte Fläche dieses Keils ist partienweise gewischt. Was er darstellt, bleibt unklar, er scheint gemauert, teils mit Erde bedeckt, man könnte vermuten, er diene als Schiffsanlegeplatz, doch dürfte er sich dafür zu hoch über der Wasseroberfläche befinden."⁷⁸⁴

Auch in diesem Falle handelt es sich bei der "kruden" Fläche um das genannte Rondell, von dem aus Menzel auch schon die *Schlagd* gezeichnet hatte (Abb. 151). Sein Blick führte diesmal nicht nach Nordosten, sondern nach Südwesten, also in die Gegenrichtung auf die Fuldaaue mit der dort befindlichen Orangerie, die auf der Zeichnung rechts im Bild als Querriegel hinter den Platanen erscheint. Davor biegt der Seitenarm der Kleinen Fulda ab. Die merkwürdige Akzentuierung der Vordergrundzone erinnert sehr stark an die schon beschriebene *Ansicht von Wilhelmshöhe* (Abb. 147); das Verfahren der Pendantbildung, nämlich das, einer Ansicht nach "vorne heraus" die der Gegenrichtung hinzuzugesellen, an die ebenfalls bereits angeführten Fensterausblicke aus dem Arnoldschen Hause (Abb. 99/100).

Gänzlich verschieden in Stil und Ausführung nimmt sich dagegen die offenbar zeitgleich entstandene Zeichnung des nordwestlich des Rondells gelegenen *Marställer Platzes* aus (Abb. 154). Jedes Detail der Zeichnung Menzels ist mit gleichförmiger Strichstärke ausgeführt; es überwiegt der lineare Charakter einer Skizze. Schraffuren und Wischungen sind jedoch nur sehr sparsam ausgeführt; Licht und Schatten scheinen ausgeblendet.

Rechts im Vordergrund ist der alte Renthof zu erkennen, daran anschließend die Brüderkirche.⁷⁸⁵ Das Renaissancegebäude des Marstalls, der ehemals über den Ställen auch die Kustkammern der Landgrafen beherbergte⁷⁸⁶, befindet sich in ungefähre Mitte des oberen Bildrands. Links dahinter

⁷⁸¹ Lobe 1837, S. 95.

⁷⁸² Die obere Mauerkante des Rondells liegt 12,4m über dem Wasserspiegel der Fulda, die Mauerstärke des Untergeschosses beträgt 9m, verjüngt sich jedoch stark nach oben. Vgl. Holtmeyer 1923, S. 302. Dieser berichtet auch über Veränderungen in Verbindung mit der "Kattenburg", S. 382.

⁷⁸³ Vgl. Wolfgang Kemp und Floris Neusüss (Hg.), Kassel 1850 bis Heute, Fotografie in Kassel-Kassel in Fotografien, München 1981, S. 98-100.

⁷⁸⁴ Busch 1996, S. 460.

⁷⁸⁵ Vgl. Lobe 1837, S. 111.

⁷⁸⁶ Vgl. Holtmeyer 1923, S. 303-306.

erkennt man den Turm der Martinskirche. Die Gebäude konturieren eine großräumige amorphe Fläche in Form eines abgestumpften Dreiecks.⁷⁸⁷

Zwei Drittel dieser Fläche beansprucht ein in Aufsicht betrachteter Erdhügel, der sich zum Platz hin abneigt. Rechts neben der Beschriftung "Cassel" wird eine Mauerkante sichtbar. Der Hügel entspringt im Vordergrund und markiert den Standort des Zeichners. Unmittelbar vor ihm erhebt sich eine Bretterwand. Wie schon an anderen Beispielen bemerkt, läßt sich auch an dieser Zeichnung ein verwunderliches Bemühen um die Verdeutlichung des zum Bildgegenstand eingenommenen Standpunkts erkennen. Die Schwierigkeiten, die sich daraus für eine harmonische Verschränkung der Bildebenen - Vordergrund und Hintergrund - ergeben, sind evident. Julius Meier-Graefe beurteilte sie wie folgt: "Mir schwebt ein Platz vor [...], ich glaube der Markt von Kassel, auf dem die Häuser wie Betrunkene taumeln. Zum Spott geneigte Betrachter könnten an das Schulheft eines Knaben denken. Die Wagehalsigkeit schießt fast über die Schnur, und der Übermut treibt lustige Gedanken in den Sinn. Und [...] bringt trotzdem mehr zustande als der Ernst in Hunderten von Sachlichkeiten".⁷⁸⁸

Vergleicht man Menzels Zeichnung mit einer Darstellung des gleichen Platzes aus dem Jahr 1830, so erkennt man ebenda an besagter Stelle einen bepflanzten Abhang, der von einem kleinen Belvedere bekrönt wird (Abb. 155). Den Platz selbst erschließt hier ein breit und rechtwinklig verlaufender Gehweg. Wie schon bei Hummels *Ansicht von Wilhelmshöhe* (Abb. 144) handelt es sich auch in diesem Fall um eine die Realität verschönernde Zutat des Künstlers. Erst 1885 sollte der Platz durch eine neue Pflasterung tatsächlich nachhaltig begradigt werden.⁷⁸⁹

Was aber trieb nun Menzel zu solch augenscheinlichem Übermut? Der Erdhaufen, den er so absichtsvoll ins Blickfeld hob, deutet den herausragenden Abschnitt eines an den Platz angrenzenden Baugeländes an, das zur Anlage der "Cattenburg" dienen sollte.

5.5. Die Cattenburg

Drei großformatige und sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnungen Menzels stellen die inmitten der Kasseler Altstadt gelegene Ruine der *Cattenburg* (Abb. 156-158) dar. Das Sujet, eine von Gras und dornigem Gestrüpp überwucherte Architektur, erinnert an die bereits im Zusammenhang mit dem Gemälde von *Wilhelmsthal* beschriebene Thematik der *Nymphenbäder*. Wie auf den dort angesprochenen Darstellungen geben auch die Zeichnungen zur *Cattenburg* jeweils einen eng umgrenzten Bildausschnitt wieder, der von aufsteigenden Mauerlinien oder von einer Bogenöffnung gerahmt wird. Der wesentliche und bisher unberücksichtigt gebliebene Unterschied zu den bereits genannten Ruinenlandschaften besteht jedoch darin, daß Menzel in der *Cattenburg* den Verfall eines unvollendet gebliebenen und verhältnismäßig modernen Bauwerks dokumentierte.⁷⁹⁰

In den präzisen Einzelbeobachtungen werden Architekturfragmente eines Rohbaus sichtbar: Menzel notiert ein kreisrundes Loch im Boden, eine Kelleröffnung und scharfkantige Wandvorsprünge, an denen gut erhaltenes Quaderwerk zu erkennen ist (Abb. 156). Das zweite

⁷⁸⁷ Schaar 1982, S. 15 sprach von der "Silhouette eines unregelmäßigen, ja wüsten Ortes".

⁷⁸⁸ Meier-Graefe 1906, S. 72.

⁷⁸⁹ Vgl. Kemp/Neusüss 1981, S. 74f.

⁷⁹⁰ Dies blieb bisher unerkannt. Vgl. Kat. Berlin (Ost) 1955, Nr. 236 und Kat. Berlin (Ost) 1980, Nr. 167.

Blatt zeigt eine ins Freie mündende Türfolge, davor den eingesunkenen Untergrund, der den Blick auf die Fundamente eröffnet (Abb. 157). Das Dritte konzentriert die Aufmerksamkeit auf einen mächtigen Pfeiler und die daran ansetzenden Bogenwölbungen (Abb. 158). Alle Ansichten Menzels schildern den prosaischen Zustand von ungenutzten und unbenutzbaren Innenräumen, die bereits seit mehr als einem Vierteljahrhundert weitgehend ungeschützt und ohne Bedachung den Einwirkungen von Wind und Wetter ausgesetzt worden waren.

Der Name *Cattenburg* nimmt auf den legendären Stamm der auf hessischem Gebiet lebenden Chatten Bezug, der erstmals in Tacitus *Germania* erwähnt wurde. Sie sollen auch an der Schlacht im Teutoburger Wald beteiligt gewesen sein. Wilhelm I., der schon 1803 mit dem unvollendet gebliebenen Wilhelmshöher Tor seiner Rangerhöhung einen würdigen Ausdruck zu verleihen gesucht hatte, sah in der Kurwürde eine Erneuerung des "Cattenkönigtums".⁷⁹¹

Die *Cattenburg* war mithin der Name für sein neues Residenzschloß, mit dessen Bau er schon kurz nach seiner Wiederkehr aus dem napoleonischen Exil beginnen ließ. Sie sollte die Stelle des alten, 1811 durch Brand verwüsteten Landgrafenschlosses⁷⁹² an der Fulda einnehmen.⁷⁹³ Geplant war eine dreimal so große Vierflügelanlage auf hohem Sockelgeschoß mit einer aus vierundachtzig ionischen Säulen bestehenden Kolossalordnung der Fassade.⁷⁹⁴ Doch schon kurz nach dem Abriß der Reste des Landgrafenschlosses ergaben sich gewichtige Probleme, die zu Verzögerungen der Bauarbeiten führten. Der lehmige Boden, der von mittelalterlichem Pfahlwerk durchzogen war, erschwerte die Gründung der Fundamente. Auch die Abberufung von Maurergesellen aus verschiedenen Garnisonen des Umlands, die die Zahl der am Bau Beteiligten auf ein Heer von 1200 Akkordarbeitern anwachsen ließ, konnte den Bauverlauf nur wenig beschleunigen. Erst am 27. Juli 1820 kam es endlich zur Feier der Grundsteinlegung. Doch schon am 21. Februar 1821 verstarb Kurfürst Wilhelm I. Seine *Cattenburg*, die gerade bis auf Höhe des ersten Stockwerks aufgemauert worden war und Kosten in Höhe von einer Million Reichstälern verursacht hatte, blieb liegen. Keiner seiner Nachfolger unternahm mehr einen ernsthaften Versuch, das Bauwerk zu vollenden. Ebenso wenig tat man etwas, um das wertvolle Material abtragen und an anderer Stelle wiederverwenden zu lassen; entsprechende Pläne zum Umbau oder Umnutzung blieben ungehört. So fühlte sich noch 1845 der einstige Gehilfe des Architekten Jussow, Hofbaumeister Engelhardt, veranlaßt, in der *Deutschen Bauzeitung* eine Erläuterung des ehemaligen Entwurfs mit einigen Vorschlägen zur Umgestaltung zu veröffentlichen. Seine Ausführungen sind zum näheren Verständnis der von Menzel registrierten Strukturen nicht unerheblich. Engelhardt teilte mit, daß der überdimensionierte Grundriß im wesentlichen durch die Notwendigkeit der Unterbringung von Räumlichkeiten für die Hofverwaltung im Erdgeschoß bedingt worden sei.⁷⁹⁵

Menzels *Cattenburg*-Zeichnungen geben ironischerweise genau das wieder: Nicht die eigentlichen Herrschafts- und Repräsentationsgemäcker der Kurfürsten, die im Obergeschoß untergebracht

⁷⁹¹ Vgl. Heidelberg 1957, S. 228.

⁷⁹² K.H. Arnold beschreibt den Brand und seine Folgen in seinen "Jugenderinnerungen". Vgl. Woringen 1907, S. 173f.

⁷⁹³ Vgl. Der Bau der Kattenburg in Kassel, beschrieben von dem Oberbaumeister [Gottlob] Engelhardt, in: Allgemeine Bauzeitung, Jg. 10, 1845, S. 53-70, hier S. 59 und Bau- und Kunstdenkmäler, Kassel-Stadt, Bd. 1, S. 316. Die Grundfläche der Cattenburg sollte 129.180 Quadratfuß betragen.

⁷⁹⁴ Vgl. Engelhardt 1845, S. 58. Die "Architekturverzierung" begann erst auf der Höhe eines Geschoßniveaus, bei dem sie "bei den Privathäusern aufhörte". Die Säulen selbst waren ca. 1.40m dick und 12m hoch.

⁷⁹⁵ Engelhardt 1845, S. 59-61. Der bauleitende Architekt Jussow hatte von sämtlichen Hofbehörden eine Kalkulation ihres Raumbedarfs angefordert.

werden sollten, sondern lediglich ihre Substruktion, das heißt das massiv überwölbte untere Stockwerk, das einer ausgewucherten Zeremonialbürokratie zugeeignet werden sollte.

Die "Cattenburg" war das letzte spektakuläre Bauprojekt gewesen, mit dem das regierende Kurfürstenhaus Handwerkern, Kaufleuten und Künstlern der Stadt Lohn und Brot verschafft hatte.⁷⁹⁶ 1847, als Menzel sie zeichnete, war sie nicht mehr als ein merkwürdiges Kuriosum, Altlast einer monumentalen Fehlplanung. Das liegengebliebene Bauwerk bot ein sinnfälliges Beispiel für das unzeitgemäß Gewordene spätabolutistischer Herrschaftsstrukturen und den Ruin der "Cäsarenräume".⁷⁹⁷ Da half es auch nichts, daß Lobe das Gelände euphemistisch mit einem aufgedeckten Stück "Pompejis oder Herkulaneums" verglich⁷⁹⁸ und Vedutenmaler wie Ludwig Rohbock in diesem Sinne das Bild antiker Ruinenherrlichkeit vorgaukelten (Abb. 159). Schon 1842 gab es in Joseph Meyers *Universum* darüber ganz anderes zu lesen:

"Er [der Kurfürst] starb - und der einzige große Gedanke seines Lebens geht nun wie ein Riesengespenst am hellen Tage um und stattet das schöne Cassel mit dem unheimlichen Conterfei eines 'verwünschten Schlosses' aus. Die Kattenburg sollte, wie eine Apotheose der Fürstenmacht, sich über alles Gemeinere und Niedrigere erheben [...] aber keine Hand regt sich mehr zum Fortbau, nachdem die Hand starr geworden war, deren Wink die Massen von Arbeitern um den neuen Turm von Babel geschaart hatte, und wo die hessischen Regenten in vergoldeten Festsälen ehrfurchtsvolle Huldigungen entgegen nehmen sollten - da sehen jetzt die Casseler dürres Gestrüpp ranken, Käuze flattern, Unken schleichen und die Ratten halten, Rath und Gelag".⁷⁹⁹

Auch Franz von Dingelstedt würdigte das Bauwerk mit einer seiner satirischen Dichtungen. Mit dem *Gespenst der Kattenburg* spottete er über den senilen Geist des alten Kurfürsten, der allnächtlich zwischen den Ruinen umherwandle, um sein Liebstes zu suchen - den Zopf seines ancien regime: "Drauf aus altem Schuttgerölle gräbt der Geist in stiller Hast / Ein geliebtes süßes Etwas, das er sanft am Zipfel faßt, Das er küßt mit welken Lippen, das er an den Busen drückt, Und womit er Freude-zitternd endlich seinen Schädel schmückt."⁸⁰⁰

⁷⁹⁶ Heidelberg 1957, S. 227f. erwähnt zu Recht, daß dies im "Teuerungsjahr" 1816 zugleich als eine Form von Arbeitsbeschaffungsmaßnahme interpretiert werden mußte. Wilhelm versuchte die "gefährvolle Verdienstlosigkeit" zu steuern.

⁷⁹⁷ 1870 dichtete Renz, der anlässlich der Industrieausstellung im Innenhof seinen Zirkus aufgeschlagen hatte: "Der Clown schießt lust'ge Purzelbäume - Hin über die Cäsarenräume - Das ist die Herrlichkeit der Welt." Vgl. Cassel wird Weltstadt, Humoristisch-satyrische Revue, Unentbehrlicher Führer und Rathgeber für die Besucher Cassels und seiner Umgebung zur Zeit der Ausstellung, Cassel [1870], S.51. Ferner auch Heidelberg 1957, S. 228.

⁷⁹⁸ Lobe 1837, S. 109f.

⁷⁹⁹ Meyer's *Universum*, IX, Hildburghausen, Amsterdam und Philadelphia 1842, S. 25. Zit. nach Renate Wagner-Rieger und Walter Krause (Hg.), *Historismus und Schloßbau*, München 1975, S. 35.

⁸⁰⁰ Franz Dingelstedt, *Das Gespenst der Kattenburg*, in: ders. 1877, S. 128-132.

6. Die ländliche Bevölkerung

Carl Johann Arnold berichtete in seinen Erinnerungen an Menzel, man sei 1847 nach Marburg gefahren, um dort die "charakteristischen Schwälmer Bauertypen" zu studieren.⁸⁰¹ Hierin äußert sich ein bezeichnendes Mißverständnis. Bei der Schwalm handelt es sich um eine relativ weit vom oberhessischen Marburg entfernte Region im Nordwesten des alten Kurfürstentums, welche durch ein malerisches kleines Dorf und die Ansiedlung einer Künstlerkolonie - der "Willingshäuser Malerschule" - in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Besondere Popularität errangen die "Schwälmer Bauertypen" erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch die Genremalerei Carl Banzers.⁸⁰² Menzels Zeichnungen zu dem in Marburg angetroffenen "Menschenschlag" bilden hingegen relativ frühe Dokumente der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem hessischen Landvolk. Sie vermitteln zwischen den noch in der Romantik verhafteten Darstellungen Gerhard von Reuters, Ludwig Emil Grimms und den positivistisch-genauen Dokumentationen des Trachtenforschers Ferdinand Justi. Durch Reutern, den Menzel nachweislich kannte und schätzte, war die ländliche Motivwelt Hessens soeben an die Düsseldorfer Akademie getragen worden.⁸⁰³ Unabhängig davon aber war und blieb das Landleben gerade für Menzel ein "fernstehender Lebensbereich"⁸⁰⁴, mit dem er sich zumeist nur in Verbindung mit seinen Sommerreisen konfrontiert sah. Selbst während seines langen Aufenthaltes in Kassel scheint er sich nur selten näher damit beschäftigt zu haben.

Bei den mit "Casselisch" beschrifteten Darstellungen von Marktbauern, die 1847 datiert sind, handelt es sich ausschließlich um Bleistiftzeichnungen, die wie schon die in Marburg entstandenen Skizzen im wesentlichen Bewegungsabläufe, Gestik und Mimik festhalten (Abb. 160-162). Erst im Frühjahr 1848, noch wenige Tage vor seiner Abreise nach Berlin, entstanden zudem auch einige Pastelle zum Thema (Abb. 163-165). Ferner sind noch zwei ausgearbeitete Genredarstellungen zu dem Konvolut dazuzurechnen (Abb. 166/167).

Das erste von beiden, ein Aquarell mit *Marburger Bauern auf der Lahnbrücke* (Abb. 166), muß bereits kurz nach dem Aufenthalt vor Ort gemalt worden sein. Menzel verschenkte es an seinen Freund, den Potsdamer Arzt Wilhelm Puhlheim. Bei dem zweiten handelt es sich vermutlich um eine Gouache, vielleicht jedoch auch um ein Ölgemälde, das leider nur durch die schlechte Schwarz-Weiß-Reproduktion eines alten Auktionskatalogs der Firma Haberstock überliefert ist (Abb. 167). Es wurde irreführenderweise mit *Schwarzwälder Bauern* betitelt.

An der Analyse beider Bilder läßt sich noch einmal exemplarisch das von Menzel praktizierte Verfahren, Einzelstudien mosaizierend zu einer neuen Komposition zusammenzufügen, nachvollziehen. Darüber hinaus zeigt sich hier, daß auch scheinbar zweckfrei entstandene Zufallsbeobachtungen auf diese Weise Verwendung finden konnten.⁸⁰⁵

Das *Bauern auf der Lahnbrücke* betitelte Aquarell ist aus den Studien zu den beiden alten Marburger Bauern (Abb. 26/27) und der Skizze zu einer jüngeren Frau mit Korb (Abb. 26) aus

⁸⁰¹ Arnold 1905, S.5.

⁸⁰² Von den aus Düsseldorf gekommenen Malern Willingshausens seien hier nur Jakob Fürchtegott Dielmann, Ludwig Knaus und Jakob Becker genannt. Vgl. auch Kat. Düsseldorf 1979, S. 257ff, 299 und 368ff.

⁸⁰³ Vgl. Ricke-Immel in: Kat. Düsseldorf 1979, S. 149-164. Zu Verbindungen zwischen Reutern und Menzel vgl. Michael G. Liebmann, Die "russischen" Skizzen Adolph Menzels, in: Forschungen und Berichte, 25, Berlin 1985, S. 16-23. Zu Reutern und Grimm vgl. Leuschner 1979, S. 96.

⁸⁰⁴ Kat. Hamburg 1982, S. 74.

⁸⁰⁵ Vgl. Schaar 1982, S. 15.

Marburg zusammengesetzt. Die alte Frau erscheint gegenüber der Studie auf dem Aquarell in spiegelverkehrter Position. Auch für die Szene mit den sogenannten *Schwarzwälder Bauern* lassen sich die aus den hessischen Studien rekrutierten Vorlagen leicht entschlüsseln. Drei der hier benutzten Figuren wurden auf den betreffenden Zeichnungen von Menzel mit einem Kreuzchen markiert: Es sind die Rückenansicht einer jungen Marburger Bäuerin, die auf ihrem linken Arm ein kleines Kind trägt (Abb. 23)⁸⁰⁶, die Zeichnung zu einer Frau aus Marburg, die das rechte Bein auf einen Treppenabsatz stützt (Abb. 25) und die Skizze zu einer älteren Frau mit schwerer Kiepe aus Kassel (Abb. 161). Für den lauschenden Alten im Hintergrund scheint eine der Skizzen zu dem Marburger Bauern mit Dreispitz das Muster abgegeben zu haben (Abb. 24).

Beide Genreszenen wirken trotz dieses vorausgegangen Studiums nach der Natur eigenartig konstruiert. Die Statuarik der *Bauern auf der Lahnbrücke* erfährt lediglich durch die Wendung der alten Frau eine gewisse Belebung. Das ganze Arrangement läßt sich wie eine etwas anachronistische Allusion auf symbolische Darstellungen der Lebensalter und das Motiv der "Natura"⁸⁰⁷ deuten: Die beiden Alten werden von einer jüngeren Frau geführt, die einen Korb mit den Früchten des Feldes auf ihrem Kopf trägt. Auch die Brücke kann als Metapher gelesen werden. Sie bildet die Bühne für die kleine Prozession, die sich vom Dunkel des bewaldeten Hügels entfernt und sich auf die hell beschienene Stadt zubewegt.

Anekdotischer, doch kaum weniger befriedigend in der Anlage, recurriert das zweite Bild mit den drei mißtrauisch von einem alten Bauern belauschten Landfrauen in der zeittypischen Manier der Düsseldorfer Malerschule auf das Motivrepertoire der niederländischen Genremalerei. Vor allem Adrian van Ostade scheint Menzel inspiriert zu haben. Es muß als ein fast schon satirisch überspitzter Versuch interpretiert werden, es den führenden Fächlern des Bauerngenres - Jakob Becker und Johann Fürchtegott Dielmann - gleichzutun zu wollen.⁸⁰⁸ In den einschlägigen Werkverzeichnissen des Menzel-Oeuvres ist es nicht auffindbar.⁸⁰⁹

Die bildliche Darstellung der Bauern gilt nunmehr als ein kunstsoziologisch höchst relevantes Sujet⁸¹⁰ und ist bereits häufig als Indikator für das Gesellschaftsverständnis des jeweiligen Malers bzw. Zeichners interpretiert worden. Menzels Darstellungen hessischer Bauern, besonders seine Zeichnungen, sind daher ebenfalls bereits entsprechend hinterfragt und kommentiert worden.⁸¹¹ Zu ihrer inhaltlichen Aufwertung trug bei, daß sie nur kurz vor dem Ausbruch der Märzrevolution entstanden. Der Hamburger Katalog von 1982 würdigte sie schon deshalb als "bezeichnend und interessant": "Wohl sind es noch 'Typen', deren Erscheinung durch ihre eigentümliche und reiche Tracht, aber auch von einer gewissen Gravität bestimmt ist. Menzel zeichnet diese Bauern am Vorabend einer neuen Emanzipation des Volkes. Doch wird ebenso deutlich, daß er hier auf in ihrem Land verwurzelte, ihrer selbst bewußte Menschen stieß: Erscheinungen, die interessant ge-

⁸⁰⁶ Die Rückenfigur der Frau mit dem kleinen Kind scheint noch einmal in die 1862 gemalte Gouache *Wintermarkt* eingeflossen zu sein. Vgl. Kat. Berlin 1996, Nr. 101.

⁸⁰⁷ Vgl. Wolfgang Kemp, *Natura*, Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie, Phil. Diss., Tübingen 1973.

⁸⁰⁸ Vgl. dazu Ricke-Immel in: Kat. Düsseldorf 1979, S. 149-164; bes. S. 151 und S. 156f. Zu Becker, ebd. S. 257f; zu Dielmann S. 299.

⁸⁰⁹ Vgl. Jordan/Dohme 1885-1890 und Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren.

⁸¹⁰ Vgl. den betreffenden Artikel im Reallexikon der Kunstgeschichte.

⁸¹¹ Vgl. Bredt 1920, S. 60: "Seine Arbeiter auf dem Felde bekamen nicht die gleiche biblische Haltung der Bauern Milletts und die Straßen und Leuten der kleinen Städte machte er nicht zu träumerischen Bildern philisterhaften Glücks wie Spitzweg."

nug waren, in der effektvollen Technik des Pastells festgehalten zu werden".⁸¹² In ähnlicher Weise hieß es im Westberliner Katalog von 1984: "Menzels Zeichnungen bringen über ihren Studiencharakter hinaus eine Art kollektiver bäuerlicher Persönlichkeit zum Ausdruck."⁸¹³

Es kann jedoch bei genauer Betrachtung ebenso festgestellt werden, daß es Menzel mißlang, eine zeitfällig realistische Darstellung des Landlebens wiederzugeben. Seine Studien des bäuerlichen "Menschenschlags" teilen in toto nur wenig über die Situation auf dem Land mit. Über das Tun dieser für den Städter exotisch gekleideten Bevölkerung scheint er sich im unklaren gewesen zu sein. Die heitere Gelassenheit der Dargestellten läßt von den verheerenden Mißernten und Hungersnöten, von denen die ländliche Bevölkerung in den 40er Jahren heimgesucht worden war, dem "Nothstand im Kurstaate"⁸¹⁴, nichts ahnen. Noch ein halbes Jahr vor Menzels Besuch, am 5. März 1847, hatte ein Bericht der Marburger Polizei-Direktion vermerkt, daß alsbald mehr als die Hälfte der Bevölkerung zu den von Unterstützung abhängigen "Bedürftigen" gezählt werden müßten.⁸¹⁵ Abschließend stellte am 14. Mai d.J. eine Regierungsuntersuchung über die Auswirkungen der Mißernten fest, "daß Niemand der gegenwärtig Lebenden eine gleiche [Not] von solchem Umfang, von solcher Bedenklichkeit, erlebt zu haben wird behaupten können".⁸¹⁶ In dieser Verelendung ist eine wesentliche Ursache für den Ausbruch der Märzrevolution gesehen worden.⁸¹⁷

Eine Ausnahme unter den ansonsten so heiter gestimmten Studien zu den hessischen "Bauerntypen" bilden jedoch die kurz vor seiner Abreise aus Kassel entstandenen Pastelle (Abb. 163-165). Das enzyklopädische Interesse, die Naivität und das Unmittelbare, welches die vorausgegangen Bleistiftskizzen und Studien auszeichnet, scheint hier weitgehend entchwunden.⁸¹⁸ Die Pastellkreide auf dem bräunlichen Tonpapier fixiert eine eher düstere Stimmung. Die Farbigkeit ist gedämpft, Konturen verfließen. Keine der Figuren nimmt Kontakt mit dem Zeichner auf. Die Mehrzahl der Menschen flieht vor ihrem Beobachter. Männer wenden ihre Köpfe ab, Frauen eilen aus dem Bild heraus oder scheinen bemüht, ihre Gestalt zu verbergen.

Diese Tendenz zum konspirativen Rückzug und "Ausdembildestürzen"⁸¹⁹, die scharf mit der im *Kasseler Karton* dargestellten Eintracht der Menschenmasse kontrastiert, offenbart sich am eindringlichsten in dem zu einer figurenreichen *Marktszene* gestalteten Blatt, das von Menzel mit *Cassel 18. März 1848* beschriftet wurde (Abb. 165). Bei genauer Betrachtung erweist es sich einmal mehr als eine geschickt zusammenmontierte Summe von Einzelbeobachtungen. Die beiden Marktfrauen im Vordergrund nehmen weder von ihrem Beobachter noch voneinander Notiz, die Blickrichtungen divergieren. Hinter ihnen bewegt sich eine schweigsame Prozession nach rechts. Links davon bemerkt man die schemenhaften Gestalten zweier ins Gespräch vertiefter Männer. Der

⁸¹² Katalog Hamburg 1982, S. 80.

⁸¹³ Katalog Berlin 1984, S. 60.

⁸¹⁴ Vgl. Barbara Greve, "Den Nothstand in Kurhessen betreffend", Ein Beitrag zum Armutsproblem der unterbäuerlichen Schichten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Hessische Heimat, 38, Heft 2/3, S. 99-105. Jochen Bohmbach, Die Hungerjahre 1846/47 in Oberhessen, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte, 23, 1977, S. 333-365. Eckart G. Franz, Vormärz und Revolution in den kurhessischen Landen am "Werra-Strom", in: Festschrift für K.A. Eckart, hg. von Otto Pest, Marburg 1961, S. 245-285.

⁸¹⁵ Vgl. Bohmbach 1977, S. 340 und S. 357.

⁸¹⁶ Zit. nach Bohmbach 1977, S. 364.

⁸¹⁷ Vgl. Franz 1961, S. 259.

⁸¹⁸ Schon Schmidt 1954, S. 12 vertrat die Ansicht, daß es notwendig sei, die Stil-"Umbrüche" in Menzels Arbeiten aus den 40er und 50er Jahren genauestens zu datieren, um Ursachen und Absichten verstehen zu können. Vgl. Schmidt 1954, S. 12ff.

⁸¹⁹ Vgl. Busch 1996

größere von beiden ist im verlorenen Profil wiedergegeben, der kleinere trägt eine tief ins Gesicht gezogene Pelzmütze. Die ganze Szene wird von gegenseitiger Scheu und Zurückhaltung geprägt. Sie entstand kurz nach der Bildung des Kurhessischen Märzministeriums, an einem Samstag, an dem in Hanau revolutionäre Freischärler das Zeughaus stürmten und in Berlin die Barrikadenkämpfe losbrachen. Für den folgenden Montag war die Präsentation des *Kasseler Kartons* angekündigt worden. In dem distanzierten Verhalten Menzels scheint somit weniger sein "ständischer Respekt" als vielmehr einiges von jener Irritation enthalten, über die der preußische Gesandte Graf von Galen schon am 16. März nach Berlin berichtet hatte. Die Gesinnung der Liberalen sei angesichts der Ereignisse im Wandel begriffen: "Die Furcht vor dem Losreißen aller Bande der menschlichen Gesellschaft ist es, die manche ergraute Radikale zu halben Konservativen macht."⁸²⁰

In der Gestaltung der *Marktszene* wird bereits andeutungsweise vorweggenommen, was wenig später auch den disparaten Charakter der *Aufbahrung der Märzgefallenen* (Abb. 92) bestimmen sollte und ebenso in den Studien zu den *Urwählern*⁸²¹ zum Ausdruck gebracht wurde: ein von Partikularinteressen gesprengtes Auseinanderdriften der ehemals in gemeinsamer Opposition gebündelten Kräfte, kurzum das Scheitern der vom Liberalismus entworfenen Vormärzutopie einer solidarischen Gesellschaftsordnung.⁸²²

Für Menzels politische und künstlerische Entwicklung nach 1848 ist es als bezeichnend anzusehen, daß diese Bilder der Öffentlichkeit vorenthalten blieben und er seine Sympathien in der "Bauernfrage" nicht im konventionellen Genrebild, sondern in seinem favorisierten Metier, dem Historienbild, zu formulieren suchte. 1847 malte der "Tendenzmaler" Carl Wilhelm Hübner ein *Deutsche Auswanderer* betiteltes Bild: es stellt den Abschied einer Bauernfamilie dar (Abb. 168).⁸²³ Zwei Jahre später entstand das erste von Menzels *Friedrichbildern* (Abb. 169). Es zeigt ein Bauernpaar, welches am Straßenrand auf den preußischen König wartet, um ihm eine *Bittschrift* zu überreichen.⁸²⁴

⁸²⁰ Zit. nach Valentin 1930, Bd. 1, S. 362. Selbst der ehemals vom Kurfürsten eingekerkerte Sylvester Jordan trat "nun für das konstitutionelle Fürstentum ein und wehrte sich gegen alle entschiedeneren Pläne". Dazu auch Losch 1922, S. 237: "Die hauptstädtischen Philister kriegten eine Gänsehaut". Schon im April 1847 hatte Menzel im übrigen die "Nothexcesse" in Berlin wie folgt kommentiert: "gemeine Nichtswürdigkeiten, worin der Berliner Plebs nicht weniger leistet, wie anderswo". Vgl. Wolff 1914, S. 103 und Boime 1990, S. 372.

⁸²¹ Vgl. Kat. Berlin 1996, Nr. 51.

⁸²² Vgl. Falkenhausen 1996, S. 498.

⁸²³ Vgl. Kat. Düsseldorf 1979, S. 345f.

⁸²⁴ Vgl. Brief an Arnold vom 16. Januar 1849, in: Wolff 1914, S. 137f. und Ursula Ellwart, Menzels Friedrich-Bilder (1849-1860), Untersuchungen zu ihrer zeitgenössischen Rezeption, Phil-Diss., Tübingen 1985, S. 14: "Zum einen geht es um die vorbildlich gute Beziehung zwischen König und Volk und um die Rolle des Königs als schützender Instanz gegenüber dem Adel, zum andern um die Demonstration des richtigen Bündnispartners für die konstitutionellen Liberalen in ihrem Bemühen um die Festigung ihrer Position". Ferner auch Zangs 1992, S. 87 und S. 95-97, Kat. Berlin 1996, Nr. 52 und Kohle ebd., S. 485.

7. Ein besonderes Interesse am Studium der Kreatur

Die von Menzel wiedergegebene Tierwelt hat zwar immer wieder breites Wohlgefallen, aber nur selten ein tiefschürfenderes Interesse der Forschung gefunden. Lediglich die in seiner Druckgraphik, vor allem in seinen Arabesken und in den Kuglerillustrationen, versteckten Tiere wurden schon früh als Ausdrucksträger seiner "vertrackt" geistreichen Bildsprache erkannt.⁸²⁵ Wolfgang Kemp hat darüber hinaus anhand seiner Analyse des für die 1851 erschienene Folge der *Versuche mit Pinsel und Schabeisen* gestalteten *Bärenzwingers* exemplarisch die Intensität der form- genauer rezeptionsästhetisch bestimmten Auseinandersetzung Menzels mit dem Sujet aufzeigen können.⁸²⁶ Menzels umfangreichste und wohl schönste Folge von Tierdarstellungen, der seiner Nichte und seinem Neffen gewidmete *Albogen*, für den er zwischen 1863 und 1883 vierundvierzig farbenprächtige Gouachen malte, die mehrheitlich Domestizierung illustrieren, gilt jedoch noch immer als das für ein naives Gemüt geschaffene *Kinderalbum*.⁸²⁷ In Kenntnis dieses Albums verfaßte Theodor Fontane sein - in Form eine fiktiven Dialogs mit dem *Alten Fritz* gestaltetes - Gratulationsgedicht zu Menzels 70. Geburtstag Auf der Treppe von Sanssouci, in dem er auf die Frage, wer denn dieser in den Gazetten bejubelte Menzel sei, antwortete: "Die Frag ist schwer, das ist ein Dokorthema [...] Ja, wer ist Menzel? Menzel ist sehr vieles, Um nicht zu sagen alles; mindestens ist er die ganze Arche Noäh [...]"⁸²⁸

Auch während seines Aufenthaltes in Kassel beschäftigte er sich, wie schon an den Zeichnungen zu den Pferden aus dem Marstall und dem Hofgestüt aufgezeigt, mit dem Studium der Kreatur (Abb. 40-47).⁸²⁹ Er bezeichnete es als das "Interessanteste und Lehrreichste", was ihm dort geboten worden sei. Weiterhin findet sich unter den mit "Cassel" beschrifteten Blättern aus seinem Nachlaß die Zeichnung einer von toten Motten umgebenen Hausmaus, die sich eng an die Wand schmiegt und verdutzt aus einem Mauseloch herauschaut (Abb. 170). Sie antizipiert mit der Nahsicht auf die Szene und durch die anekdotische Umkehrung der Betrachterperspektive die berühmten Gestaltungsmittel des *Kinderalbums*.

Zu den eigentümlichsten Studien Menzels aus Kassel zählen jedoch Zeichnungen und Pastelle, die tote Hasen und Wildschweine wiedergeben (Abb. 171-176). Eines der Blätter überliefert den Entstehungsort und skizziert die Gesamtsituation (Abb. 171). Die mit *Erinnerung aus der Kurfürstl. Wildkammer zu Cassel* beschriftete Bleistiftskizze illustriert die schon an anderen seiner Reisezeichnungen registrierte Memoriertechnik, aus der auf seine Absicht geschlossen werden kann, "das Gesehene später einmal bildmäßig [...] verwerten" zu wollen.⁸³⁰

Aus der kurzen Distanz und der Enge des Raumes ergeben sich Probleme für die perspektivische Wiedergabe, die der Zeichner in ein additives Schema übersetzt. Die Kammer ist von Tischen und Bänken verstellt und durchkreuzt, auf denen in gedrängter Fülle zerlegtes Wild lagert. An der Stirnwand befinden sich zwei Fenster, das linke nur durch Sprossen gegliedert, das rechte zu-

⁸²⁵ Vgl. Liebermann 1921 und Knackfuß 1922, S. 43-44. Zu den Tierallegorien in den Arabesken siehe bes. Busch 1985, S. 75-89. Ferner auch Kat. Berlin 1996, Nr. 11.

⁸²⁶ Kemp 1983, S. 56-66. Ergänzend hierzu kann angemerkt werden, daß Kugler die *Versuche mit Pinsel und Schabeisen* schon kurz nach Erscheinen als "Compositionen man sich zu sammeln bemüht ist" rühmte. Vgl. Zangs 1992, S. 77 und *Deutsches Kunstblatt*, 3, 1852, 10, 6. März 1852, S. 84/85.

⁸²⁷ Vgl. Kat. Berlin 1996, Nr. 105-114.

⁸²⁸ Zit. nach Ebertshäuser 1976, S. 1381-1383.

⁸²⁹ Siehe Kapitel IV.4.2 der vorliegenden Arbeit.

⁸³⁰ Zu Vergleichsbeispielen siehe Wirth 1974, S. 19 und Göpel 1927, S. 128.

sätzlich mit einem Maschenwerk überzogen. Darüber die Notiz Menzels: "die Fenster aussen mit Draht vergittert". Die Deckenbalken als stark in den Raum hineinragende Orthogonalen werden über die Bildfläche hinaus verlängert, was die soghafte Wirkung der Tiefenachsen unterstreicht. Links sind die Wandbegrenzung und eine Tür angedeutet. Das räumlich nicht faßbare Detail ist von Menzel mit einem Kreuz markiert. Es verweist auf die kleine, eingerahmte Skizze im oberen Drittel des Blattes, in der die gleiche Situation noch einmal aus einem anderen Blickwinkel wiedergegeben wird. Menzel übersieht dabei keines der Ausstattungsstücke. An einem der Deckenbalken ist eine Waage befestigt, links davon erkennt man ein Schreibpult.

Die perspektivischen Probleme scheinen wieder einmal gesucht und spiegeln in diesem Fall ein geradezu klaustrophobisches Erlebnis wieder. Der Zeichner befindet sich inmitten der aufgestapelten, über ihm hängenden, vor ihm liegenden und ihm den weiteren Weg versperrenden blutigen Tierleiber. Als solle die Erinnerung an die beklemmende Atmosphäre der Kammer durch plastische Signale verstärkt werden, überziehen schwarze Tintenkleckse das Blatt. Auch seine schriftlichen Notizen lassen synästhetische Bemühungen erkennen. Man liest: "braun angestrichen - aber an vielen Stellen roth - von Blut. auch die Hakenbalken."

Die zum Teil datierten Detailstudien, die sich aus der Wildkammer erhalten haben, deuten auf mehrfache Besuche Menzels hin. Demnach zeichnete er noch im Herbst oder Winter 1847 zwei tote Hasen und im Frühjahr 1848 erlegte Wildschweine.

Das Blatt mit den beiden Hasen (Abb. 172) ist eine vollendet ausgeführte Studie, die mit ihrer differenzierten und haarfeinen Strichführung an altdeutsche Silberstiftzeichnungen und besonders an Albrecht Dürers berühmten *Feldhasen* erinnert. Dicht zusammengedrängt und mit den Bäuchen einander zugedreht lagern die Hasen neben einem Bottich auf einem gezimmerten Tisch. Auf der Brust des linken erkennt man eine Wunde. Die Vorderläufe überkreuzen sich; das Bein des einen Hasen stützt dabei den nach vorn überhängenden Kopf des anderen. Aus dieser Konstruktion resultiert die Symmetrie der Komposition. Sie bereichert darüber hinaus die scheinbar "bloße" Naturstudie mit einer Handlungsgeste und belebt sie gleichermaßen. Zweifellos ist dieses schmuckhafte Arrangement auf einen Kunstgriff des Zeichners zurückzuführen. Menzel komponierte ein "nature morte", ein Stilleben, in dem auf ebenso prosaische wie behutsame Art und Weise der Vanitasgedanke aufschimmert.⁸³¹ Weit weniger zartfühlend stellt sich die Betrachtung der Wildschweine dar (Abb. 173-176). Hier aber läßt schon die Verwendung des Pastells auf eine hochrangige Aufmerksamkeit schließen. Menzels Studien geben isolierte Körperteile - Schnauze, Keilerzähne und Hufe (Abb. 173-175) - und einen plump in sich zusammengesunkenen Kadaver wieder (Abb. 176). Am unteren Bildrand notiert er die imposante Größe: "Länge 4 F 3 Z - hinter Kopf lang 1 F 5".

Was nunmehr konnte Menzel dazu bewogen haben, sich ausgerechnet mit diesen toten Tieren so intensiv zu beschäftigen? Die bloße Gelegenheit zum ungestörten Naturstudium an einer einmal nicht domestizierten Kreatur? Im *Kinderalbum* sucht man vergebens nach Hase und Eber. Plante er, ein Jagdstilleben in der Art niederländischer Vorbilder zu malen, ähnlich jenen von Pieter Bol?⁸³² Menzel hat dergleichen nur ein einziges Mal getan: in den Entwürfen für die Dekoration eines

⁸³¹ Vgl. Werner Hofmann, *Das irdische Paradies, Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1974, S. 194. Norbert Schneider, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 1989, hier S. 55.

⁸³² Ein beliebiges, doch für Menzel naheliegendes Vorbild aus den Sammlungen des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin. Zur Berliner Jagd- und Tiermalerei im 19. Jahrhundert vgl. Wirth 1990, S. 342-354.

Tafelgeschirrs.⁸³³ Am ehesten wird man das Motiv in einem kleinen, 1850 gemalten Aquarell wiederfinden, das eine Rotte von Wildschweinen zeigt, die mit sichtlichem Wohlgefallen durch ein Kornfeld streifen (Abb. 178).⁸³⁴ Hier nun scheint die ansonsten in den arabesken Randverzierungen seiner Druckgraphik versteckte Tierallegorie (Abb. 6) ihren angestammten Platz einmal verlassen zu haben. Es fällt schwer zu glauben, daß dem mit der traditionellen Symbolwelt vertrauten Künstler die tieferen Bedeutungsebenen eines solchen Bildthemas entfallen sein sollten.⁸³⁵ Mit der kleinen Genreszene modifizierte er ein bekanntes Sujet der christlichen Ikonographie, das er unter anderem auch am Tympanon der Marburger Elisabethkirche beobachtet und gezeichnet hatte (Abb. 29), das des "Ebers im Weinberg des Herrn".⁸³⁶ Damit aber scheint das Rätsel der Auseinandersetzung mit den toten Ebern in der Kasseler Wildkammer nicht eben kleiner geworden. Neben der hier faßbar gewordenen Dimension des Rahmenthemas gilt es endlich, analog zu den Ausführungen über die Studien auf dem Kasseler Marktplatz auch die näheren Zeitumstände ihrer Entstehung zu beachten.

In einem am 9. März 1848 in Kassel geschriebenen Brief hatte Menzel seinen in Berlin auf ihn wartenden Geschwistern davon berichtet, daß es in den "letzten Tagen der allgemeinen Aufregung und Spannung" nicht leicht gewesen sei, die entsprechenden Arbeiten für die Installation des *Kasseler Kartons* bewerkstelligen zu lassen, da alles bei der "Bürgergarde" sei.⁸³⁷ Am gleichen Tag wurde in Kassel dem Kurfürsten eine "Adresse" von seinen Untertanen aus Hanau übergeben, mit der binnen drei Tagen das Zugeständnis einer Änderung der Regierungsverhältnisse gefordert wurde, andernfalls werde man entweder die Republik ausrufen oder aber den Anschluß an das Großherzogtum Hessen-Darmstadt suchen.⁸³⁸ Sie sorgte für höchste Spannungen und veranlaßte den preußischen Gesandten Graf von Galen am 12. März zu der Mitteilung nach Berlin, in Kurhessen sei die "Anarchie" ausgebrochen.⁸³⁹

Es folgten die schon erwähnten Ausschreitungen, die Bildung des Märzministeriums und die „Aufbahrung der Märzgefallenen“ auf dem Gendarmenmarkt in Berlin. Innerhalb dieser Chronologie der sich überstürzenden Ereignisse lassen sich Menzels Wildkammerbesuche nur schwer als Freizeitvergnügen deuten. Unter den immer massiver in den Lebenslauf bürgerlich-liberaler Beschaulichkeit eindringenden Tagesmeldungen findet sich nunmehr auch jener Neuordnungspunkt wieder, der Menzels plötzliches Interesse an erbeuteten Ebern geweckt haben dürfte.

Radikale Kreise in Kurhessen verlangten kategorisch nach einer Ausrottung des Hochwilds.⁸⁴⁰ Die bezeichnenderweise mit dem Ausmaß biblischer Rhetorik vorgetragene Forderung nach Abschaffung des alten Jagdrechts und der Regelung eines Wildschadensgesetzes sorgte überall in

⁸³³ Erst 1883: ein Arrangement aus Wildbret - Hirsch, Wildschwein, Fasan - für das Porzellangeschirr zur Silbernen Hochzeit Kaiser Friedrichs III. Vgl. Kat. Wien 1985, S. 181, Nr. 116/117.

⁸³⁴ Vgl. Kat. Wien 1985, S. 96, Nr. 23.

⁸³⁵ Noch 1856 warf man ihm bei der Besprechung der Marienburg-Fresken vor, er habe mit dem "Tendenzbären" zu Füßen des Ludurus, der als Sinnbild für die überwundene Barbarei zu deuten sei, einen zu großen "lyrische[n] Sprung" getan. Vgl. Riemann-Reyher 1992, S. 73.

⁸³⁶ Psalm 80, 14.

⁸³⁷ Vgl. Wolff 1914, S. 126 und Kap IV.9.1 der vorliegenden Arbeit.

⁸³⁸ Vgl. Rusche 1921, S. 76. Als die Verhandlungen zu scheitern drohten, reagierten die auf dem Friedrichsplatz versammelten "Volksmassen" und "umringten unter großem Geschrei die vorbeikommenden zwei Wagen, worin die 8 Deputierten saßen, und zwangen diese auszusteigen und noch einmal in das Palais zurückzukehren". Siehe auch Losch 1922, S. 237.

⁸³⁹ Siehe Valentin 1931, Bd. 1, S. 361. Vgl. Rusche 1921, S. 79. Menzel kannte Galen persönlich. Dazu Heidelberg 1909, S. 78.

den deutschen Parlamenten für größte Unruhe und heftigen Streit.⁸⁴¹ Als der Kurfürst sich weigerte, sein "Lieblingsprivileg" preiszugeben, drohten ihm die Volksvertreter "in corpore [...] zu sollicitieren", das heißt in Plenarstärke zu erscheinen und das "Volk mitzubringen".⁸⁴² Der März 1848 war keine reguläre Jagdsaison, erst recht kein geeigneter Zeitpunkt für eine fürstliche "Sauhatz", und es darf bezweifelt werden, daß die von Menzel am 14. März 1848 (Abb. 174) aufgesuchte Wildkammer durch den Einsatz kurfürstlicher Beamter gefüllt worden war.⁸⁴³ Man hatte die allerorten von wütenden Bauern getöteten Tiere lediglich einsammeln müssen. Die Eskalation des aufgestauten Hasses gegen die feudale Herrschaftsgewalt war von den Bauern stellvertretend an Hirschen, Hasen und Ebern ausgetragen worden: "Die Bauern verwüsteten die Wälder, prügeln die Forstläufer, schossen und fingen das Wild, den alten Erbfeind ihrer Fluren".⁸⁴⁴

Ein derart erbittert geführter Stellvertreterkrieg muß aus heutiger Perspektive verwunderlich erscheinen. Er wird erst verständlich, wenn man bedenkt, daß anders als etwa in Frankreich, wo man bereits 1798 die Befreiung von Grund und Boden von fremden Jagdrechten ausgesprochen hatte, in der Mehrzahl der deutschen Einzelstaaten noch immer ausschließlich die regierende Aristokratie ihre sogenannte Jagdhoheit ausüben konnte.⁸⁴⁵ Dies bedeutete, daß sonst niemand, ohne als Wilderer empfindlich bestraft zu werden, jagen durfte. Für die Bauern, die - wie schon berichtet - gerade in Kurhessen in den Jahren 1846/47 katastrophale Mißernten hinnehmen mußten, brachte dies die ungeheuerliche Konsequenz mit sich, den Wildschweinen in ihrem Acker oder Kornfeld nahezu tatenlos bei der Vernichtung des Lebensnotwendigen zusehen zu müssen. Sowohl von der politischen 'littérature engagée' als auch von der sozial ambitionierten "Tendenzmalerei" der Düsseldorfer Schule war der Darstellung dieses Problems ein eigenes Genre gewidmet worden. Besonders Carl Wilhelm Hübners 1846 in Berlin ausgestelltes *Jagdrecht*⁸⁴⁶ (Abb. 179) trug zur Erhitzung der Debatte bei.⁸⁴⁷ Was lange genug diskutiert worden war und vor sich hin gegärt hatte, war nunmehr mit elementarer Gewalt in den Iden des März 1848 hervorgebrochen. Unter diesem veränderten Vorzeichen hatte sich Menzel dem zeitfälligen Thema auf seine Weise gestellt. Die

⁸⁴⁰ Franz 1961, S. 264. Rusche 1921, S. 87.

⁸⁴¹ Vgl. Valentin 1931, Bd. 2, S. 249 und 315. Ferner: Georg Landau, Beiträge zur Geschichte der Jagd und Falknerei in Deutschland, Die Geschichte der Jagd und Falknerei in beiden Hessen, Kassel 1849. Landau versuchte, wie er es in seinem Vorwort formulierte, zur Versöhnung der "rechts" oder "links" stehenden Parteien einwirken zu wollen. Ebd., S. 5: "Kaum hat jemals ein Vorrecht bestanden, daß schrankenloser, man kann sagen wahnsinniger mißbraucht worden ist [...] als das Vorrecht der Jagd [...]. Wie ein schwarzer Faden zieht es sich durch die Volksgeschichte, blutiger und fluchbeladener, als es bis jetzt noch erkannt worden ist. Jeder vernünftigen Volkswirtschaft Hohn sprechend, hat es mehr als alles andere die Kultur des Bodens niedergehalten und mit der Entwicklung der Landwirtschaft, der Quelle des Völkerlebens, auch den Aufschwung höherer Gesittung gehemmt, denn gerade der beste Schweiß des Landmanns war seine Nahrung."

⁸⁴² Vgl. Seier 1992, S. XLII und XLIV.

⁸⁴³ Vgl. Landau 1849, S. 115-119. Noch heute genießen Bachen und Eber von Frühjahr bis Herbst Schonzeit.

⁸⁴⁴ Losch 1922, S. 242 (?).

⁸⁴⁵ Von den Relikten dieses Jagdrechts, das eine Dezimierung des Wildbestands verhinderte, profitierte unter anderem der begeisterte Jäger Gustave Courbet während seines Frankfurter Aufenthalts 1858/59. Vgl. Kat. Courbet und Deutschland, Köln 1978, Nr. 249.

⁸⁴⁶ Kat. Akademieausstellung 1846, Nachtrag. Dort "Eigentum des Rheinisch Westphäl. Kunstvereins", heute in Privatbesitz.

⁸⁴⁷ Vgl. Kat. Düsseldorf 1979, Nr. 111/112 und ebd. Gagel, S. 76. Sie zitiert aus zeitgenössischen Rezension der "Düsseldorfer Zeitung": "Schlägt man so das Leben eines Menschen in die Schanze, weil es eine privilegierte Bestie mordet, welche ihm das Feld zerwühlt hat." Das Bild nahm Bezug auf ein Gedicht Müller von Königswinters, das 1842 in der *Rheinischen Zeitung* abgedruckt worden war.

Wildschweine aus Kassel geben zu Opfern gewordene Täter wieder. In Berlin sollte er diese bizarre Form des Memento mori-Motivs noch einmal aufgreifen (Abb. 180).

Knapp sechs Wochen nach seiner Abreise aus Hessen schrieb Menzel an Karl Heinrich Arnold einen melancholischen Brief, in dem er bedauerte, "kein großer starker Kerl" geworden zu sein und eröffnete, daß auch ihm die "nächste Zeit [...] eine Eiserne" sein werde. Er sei sich nicht sicher, ob er sein "Quartier und Atelier weiter hinaus werde behalten können". Was er ihm ferner mitteilte, erinnert fatal an den Kasseler Wildkammerbesuch: "ich habe mir in der vorigen Woche unter Sang und Stank ein paar Pferdeköpfe, die ich mir aus einer Schlächtereier dazu kommen ließ nach Natur gemalt, lebensgroß, das war sehr lehrreich. Jetzt bin ich an einer Farbenskizze, ob und was daraus werden wird, weiß ich noch nicht."⁸⁴⁸

Zwei der hier angesprochenen Werke finden sich auf einer Atelierfotografie Hugo Rudolphs aus der Zeit um 1895 wieder (Abb. 181). Davor erblickt man den vor seinem Schreibtisch auf einem Drehstuhl sitzenden Menzel. Dem Fotografen im Dreiviertelprofil zugewandt, blickt er skeptisch. Seine rechte Hand ruht auf einer Zeichenmappe. Daneben liegt seine ihm längst unentbehrlich gewordene Brille. Was wie ein zufälliger Schnappschuß wirken soll, dürfte sorgfältig in Szene gesetzt worden sein. Das Künstlerporträt fixiert einen kontemplativen Moment des Innehaltens - der persönlichen Rückschau - und evoziert im Betrachter die Frage, welche näheren Umstände den Künstler zu solcher Pose veranlaßt haben mögen. In diesem Zusammenhang gewinnt das abgebildete Atelierinventar - Zeichenmappen, Kladden, Tintenfaß, Bücherstütze - vor allem jedoch die Bilderwand im Hintergrund an Bedeutung. Sie zeigt ein nur schwer durchschaubares Nebeneinander kleinerer und größerer Kunstwerke.⁸⁴⁹

Die Fotografie modifiziert noch einmal das Thema der ausschnitthaft wiedergegebenen *Atelierwand*, die Werner Hofmann als eine das Künstlerselbstverständnis illustrierende 'allegorie réelle' interpretiert hat.⁸⁵⁰ Analog zu dieser Feststellung wird man das fotografierte Künstlerporträt als Fortsetzung mit andern Mitteln auffassen können. Als Prinzipalstück der Atelierwand von 1895 erscheint ganz rechts die 1848 entstandene Ölskizze der *Aufbahrung der Märzgefallenen* (Abb. 92), ein Bild, das Menzel nach eigenen Worten nicht zu Ende malen konnte, weil ihn plötzlich "Ekel" überfiel. Wie er in einem Gespräch Alfred Lichtwark mitteilte, sei es ihm erst "nach Jahrzehnten" wieder möglich gewesen, es hervorzuholen und anderen zu zeigen.⁸⁵¹ Im Zusammenhang mit dieser Bemerkung wird der demonstrative Charakter des Atelierfotos evident.⁸⁵² Es zeigt den greisen und hochgeehrten Künstler im Nachdenken über ein in "seltsam bewegter Zeit"⁸⁵³ begonnenes Frühwerk und stellt einen irritierenden Konnex zu einem daneben hängenden Bild her, das eine der fünf nachweisbaren *Studien nach den Köpfen toter Pferde* (Abb. 180) zeigt, welche Menzel

⁸⁴⁸ Brief an Arnold vom 3. Mai 1848, in: Wolff 1914, S. 133f.

⁸⁴⁹ Sie im einzelnen zu identifizieren, kann hier nicht geleistet werden. Vgl. hierzu auch die Atelierbeschreibung Alfred Lichtwarks, abgedruckt in Kat. Wien 1985, S. 36f. Zu vergleichbaren Bilderwänden bei Wilhelm Busch vgl. Schälicke 1982, S. 253f. und S. 257.

⁸⁵⁰ Hofmann 1982. Vgl. auch Kat. Berlin 1996, Nr. 65 und Nr. 137.

⁸⁵¹ Lichtwark, Brief vom 17. Dezember 1902, in: Pauli 1923, II, S. 29-34, hier S. 31f. Lichtwark hatte seinerzeit ein Foto des in der Sammlung Henneberg befindlichen Bildes dabei.

⁸⁵² Als Menzels letzte Zeichnung gilt im übrigen die mit *Kehraus* betitelte Darstellung seines Ateliers, aus der ein kleiner Elefant aus Porzellan flüchtet. Vgl. dazu Jordan 1905, S. 103f. Julius Norden, Bei Adolf von Menzel, in: Die Gegenwart, 29, 1900, Bd. 58, 13, S. 260-263. Forster-Hahn 1979, S. 274.

⁸⁵³ Vgl. Brief an Arnold vom 15.9.1848, in: Wolff 1914, S. 135f. und Kapitel IV.8. der vorliegenden Arbeit.

unmittelbar vor bzw. während der Arbeit an den *Märzgefallenen* malte.⁸⁵⁴ Karl Scheffler sah darin noch "selbstvergessene" Studienarbeiten.⁸⁵⁵

Wenn man nunmehr jedoch Gustave Courbets *Totes Reh* von 1857 als Pendant des Bildnisses eines Verwundeten - seines *L'homme blessé* - deuten konnte⁸⁵⁶, sollte es erlaubt sein, auch der hier gezeigten Verbindung zweier scheinbar grundverschiedener Bildtypen einen Hinweis auf ursprüngliche Zusammengehörigkeit entnehmen zu können.⁸⁵⁷ Anders als Courbet aber läßt sich der von Menzel gemalte Pferdekopf wohl kaum im Sinne eines Künstlerselbstporträts interpretieren. Das getötete Pferd steht hingegen für mehr. Wie anhand der Skizzen und Studien aus dem Kasseler Marstall zu ersehen ist, handelt es sich um ein Lieblingstier Menzels. Im *Kasseler Karton* hatte er ihm eine ausgesprochen prominente Stellung angewiesen und sich nicht zuletzt dadurch die heftige Kritik Franz Kuglers eingehandelt. Außerdem gilt es zu berücksichtigen, daß die Obduktion der Pferdeköpfe in der ansonsten abgeschiedenen Behaglichkeit des häuslichen Ateliers vorgenommen wurde.⁸⁵⁸ In seinem langen Brief, in dem er Arnold von dem revolutionären Chaos der Barrikadenkämpfe in Berlin berichtete, erwähnt Menzel an mehreren Stellen ausgeschirrte Pferde, Rosse ohne Reiter und die allgemeine Ohnmacht der Cavallerie.⁸⁵⁹ Seine Pferdeköpfe dokumentieren den Versuch, gleichermaßen Schmerz, Mitleid und Entsetzen auf die Leinwand bannen zu wollen. Doch läßt sich die Sinnbildfunktion der Tiere nicht so eindeutig konkretisieren wie die der in Kassel studierten Wildschweine. Keine wilde Bestie, sondern eine der Zivilisation - und insbesondere dem Militär⁸⁶⁰ - unterworfenen Kreatur erscheint hier als unschuldiges Opfer. Mit all ihrem zwitterhaft hinter der scheinbar bloßen Naturstudie hervortretenden Symbolgehalt können die Tierdarstellungen Menzels daher als Paraphrase zur *Aufbahrung der Märzgefallenen* verstanden werden.⁸⁶¹ Es muß wie bittere Ironie wirken, wenn Menzel - wie im Falle des toten, doch nichtsdestoweniger geschirrten Schimmels zu beobachten (Abb. 180) - posthum auf eine sehr persönliche Weise die Zügelung der entfesselten "Arche Noäh" vorzunehmen versucht.⁸⁶²

⁸⁵⁴ Vgl. Kat. Von Caspar David Friedrich bis Ferdinand Hodler, Berlin-Frankfurt/M. und Leipzig 1993, S. 158-160.

⁸⁵⁵ Scheffler 1912, S. 122.

⁸⁵⁶ Kat. Courbet in Deutschland 1978, Nr. 247 und Nr. 218.

⁸⁵⁷ Kat. Berlin 1993, Nr. 68.

⁸⁵⁸ Zu dem Vorgang vgl. Meyerheim 1906, S. 25f.

⁸⁵⁹ Brief vom 23. März 1848, in: Wolff 1914, S. 126-132.

⁸⁶⁰ In diesem Zusammenhang ist auf die großen Paradebilder Franz Krügers hinzuweisen, auf denen gerade die Pferde ein in höchstem Maße ausdifferenziertes Spektrum der Affektdisziplinierung zur Schau stellen.

⁸⁶¹ Menzel hatte sich im übrigen schon 1834 durch seinen Zeichenunterricht an der Akademie mit der "Mythologie des menschlichen Körpers und der Thiere" und dem "Zeichnen der Thiere, besonders der Pferde" vertraut machen können. Ersteres unterrichtete Daehling, letzteres kein geringerer als Karl Blechen. Vgl. die Ankündigung der Kurse in: *Museum*, Blätter für bildende Kunst, Redacteur Dr. F. Kugler, II, 1834, Nr. 40, S. 306.

⁸⁶² Dieses Kapitel ist bereits in leicht veränderter Form als Beitrag in Kat. Berlin 1996 erschienen. Vgl. ebd., Cornelia Dörr, "Die ganze Arche Noäh", Menzels Studium der Kreatur, S. 511-520.

8. Nachtrag: Einiges über spätere Reisebilder aus Kassel

Als Menzel 1866 das mittlerweile preußisch gewordene Kassel zum drittenmal besuchte, waren achtzehn Jahre seit seinem letzten durch den Kasseler Karton bedingten, Aufenthalt vergangen. Der zeitliche Abstand zwischen seinem ersten Freundschaftsbesuch bei Arnold und seiner wohl letzten Stippvisite im September 1893 betrug sogar mehr als fünfzig Jahre. Inzwischen hatte sich der Künstler längst an das Reisen gewöhnt und nirgendwo hatte er es versäumt, zu zeichnen.⁸⁶³ Seit 1852 verbrachte er nahezu alljährlich Ferien in Süddeutschland, wobei er die An- und Abreise meist absichtsvoll umwegig gestaltete, um zwischendurch verschiedenste Städte besichtigen zu können.⁸⁶⁴

Die Entwicklung der Reisekultur seines Jahrhunderts hatte er selbstverständlich mitverfolgt und auf eine ihm sehr eigentümliche Weise rezipiert. Er reiste nicht, um der Zivilisation zu entfliehen und er suchte weder nach Unendlichkeit noch nach Einsamkeit. Anders als die deutschen Romantiker schätzte er offenbar auch nicht das Wandern durch die freie Natur.⁸⁶⁵ Den Norden mied er, nachdem er 1851 einige Wochen an der Ostseeküste verbracht hatte. Eine Landschaft, wie sie Heinrich von Kleist bei der Betrachtung von Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* wegen ihrer "Einförmigkeit und Uferlosigkeit" gerühmt hatte, behagte ihm nicht.⁸⁶⁶ Dergleichen ließe sich nicht zeichnen, soll er geäußert haben.⁸⁶⁷ Im fremdsprachigen Ausland hielt er sich ebenfalls nur selten auf. Einmal war er in Belgien, ein weiteres Mal in Holland⁸⁶⁸, dreimal in Paris⁸⁶⁹ und ebenso oft von seinem Feriendomizil in Süddeutschland aus im oberitalienischen Verona. 1899 antwortete er auf die Frage, weshalb es ihn nie in weitere Ferne gezogen habe, er sei "mit Deutschland noch nicht fertig" geworden.⁸⁷⁰

Was er dabei im wahrsten Sinne des Wortes 'erfahren' hatte, waren die Auswirkungen der verkehrstechnischen Revolution seiner Epoche. Menzel thematisierte die Reise mit der Eisenbahn besonders in seinen Skizzenbüchern immer wieder ebenso in ihrer materiellen Beschaffenheit wie hinsichtlich ihrer kulturellen Auswirkungen.⁸⁷¹ In sarkastischer Weise bespiegelte er zudem in

⁸⁶³ Vgl. u. a. Göpel 1927, S. 122f. und S. 133. Wirth 1974 und Kat. Wien 1985, S. 116ff. und S. 124ff, Nr. 57-67.

⁸⁶⁴ Vgl. Meyerheim 1906, S. 58ff. Wirth 1974. Riemann-Reyher 1992, S. 176-195. Bevorzugt nahm er Quartier in Bad Kissingen.

⁸⁶⁵ Vgl. Kipphoff 1973, S. 1967: "Der Aufbruch als Idee und Realität war das Hauptmotiv, war das Element der romantischen Kunst, [...] Man ging, von Friedrich bis Richter, auf Wanderschaft [...] Man verließ die Studiensäle der Akademie, verlegte den Arbeitsplatz in die Natur." Anlaß waren vor allem die als bedrückend empfundenen Verhältnisse der napoleonischen Besatzung.

⁸⁶⁶ Im Zusammenhang mit der Schilderung seiner "Empfindungen vor Friedrichs Seenlandschaft" äußerte Kleist 1810 bekanntlich, es sei, als ob einem die "Augenlider weggeschnitten wären". Vgl. Helmut Börsch-Supan, Caspar David Friedrich, München 1973, S. 82.

⁸⁶⁷ Vgl. Göpel 1927, S. 128. In den beiden während der Reise benutzten "Taschenblockbüchern" befinden sich lediglich zwei Skizzen mit Meeresansichten. Vgl. Riemann-Reyher 1992, S. 50-64. 1876 zwecks Studien für die Illustrationen zu Heinrich von Kleists *Zerbrochenem Krug*.

⁸⁶⁸ 1855, 1867 und 1868. Vgl. zuletzt Henri Loyrette, Menzel in Paris, in: Kat. Berlin 1996, S. 533-538.

⁸⁷⁰ Siehe Ottomar Beta, Neue Gespräche mit Adolf von Menzel, in: Deutsche Revue, 24, Stuttgart und Leipzig 1899, Bd. 3, S. 166-179. Menzel behauptete, "ganze Programme" seien ihm für Reisen nach Rom und Smyrna ausgearbeitet worden, er sei jedoch stets durch "irgendeine Arbeit an das Atelier" gefesselt worden. Vgl. dazu Keisch 1990, S. 295 und Wirth 1974, S. 13: "Alle diese Einzelheiten zeigen, daß Menzels Reisen etwas entscheidend anderes waren als die seiner Kollegen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Menzel 'wallfahrtete' nicht, um einer Stadt, einer Stilepoche, einem Künstler zu huldigen, er machte auch keine Bildungsreisen zu einem bestimmten Kunstbereich nach genau vorherbestimmten Plan."

⁸⁷¹ Vgl. Renate Weinhold, Menzel und die Eisenbahn, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-

Genrebildern wie der *Fahrt durch die schöne Natur* oder der *Prozession in Hofgastein* die Phänomene des sich entwickelnden Massentourismus.⁸⁷² Schon deshalb nimmt es nicht wunder, daß sich zwischen den bereits vorgestellten Reisebildern aus den 40er Jahren und jenen im folgenden noch anzuführenden Werken seiner Reisen von 1866 und 1893 einige deutliche Unterschiede ausmachen lassen. Menzel hatte mittlerweile vieles zu sehen bekommen, was seinen Augenhunger einigermaßen gesättigt, wenn auch längst noch nicht gestillt hatte.⁸⁷³

Seine dritte Reise nach Kassel im August 1866, welche ihm eine Wiederbegegnung mit seinem geschmähten Jugendwerk, dem *Kasseler Karton*, bescherte, diente offenbar ebensowenig der Erholung wie jene von 1847, obwohl er sie in einem Brief nach Berlin bemerkenswerterweise als seine wohl "erste Studierreise" deklarieren sollte - "o! o! im 51ten!".⁸⁷⁴ Menzel war wegen geschäftlicher Angelegenheiten vor Ort. Sein Interesse galt vornehmlich der Wilhelmshöher Galerie.⁸⁷⁵ Er unterstützte seine jüngst verwitwete Schwägerin Elise dabei, die in der dortigen Sammlung befindlichen "Hauptwerke" fotografieren zu lassen.⁸⁷⁶

Ob er während dieses, immerhin mehrere Wochen währenden Aufenthalts⁸⁷⁷, noch einmal mit dem wohl "vertrautesten Freund seiner Jugend"⁸⁷⁸, Karl Heinrich Arnold, zusammentraf, welcher mittlerweile das 72. Lebensjahr erreicht hatte⁸⁷⁹, ist ungewiß.⁸⁸⁰ Ihre anfänglich so rege Korrespondenz war schon um 1853 zum Erliegen gekommen.⁸⁸¹

Universität, S.195, Leipzig 1956, S. 191-199. Elisabeth Vogl, Die Eisenbahn als Bildmotiv in der Malerei Adolph von Menzels, Magisterarbeit, Regensburg 1984. Allgemeiner in diesem Zusammenhang: Wolfgang Schivelbusch, Geschichte der Eisenbahnreise, Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt 1979.

⁸⁷² Vgl. Kat. Wien 1985, S.104f, Nr. 34 und S. 185. Eine Kollektion dieser Genrebilder in Kat. Berlin 1996. Vgl. ebd. Nr. 35, Nr. 163, Nr. 174, Nr. 180 und S.414f.

Vgl. Göpel 1927, S. 124. Das dort geschilderte Ritual der Reisevorbereitungen zeigt, daß Menzel seine Wahrnehmungsfähigkeit immer wieder neu zu 'schärfen' versuchte.

⁸⁷⁴ Brief an Hermann Krieger vom 14. Juli 1848, in: Wolff 1914, S. 205. Vgl. auch Bredt 1920, S. 39 und Riemann-Reyher 1992, S. 125-154. Im Juli d.J. hatte Menzel die Schlachtfelder des Preußisch-Österreichischen Krieges besucht. Zu den Ergebnissen vgl. Kat. Berlin 1996, Nr. 119-121.

⁸⁷⁵ Sie war der breiten Öffentlichkeit in kurhessischer Zeit verschlossen geblieben. Vgl. Katzenstein, Kunstzustände 1901, S. 191.

⁸⁷⁶ Menzel hatte 1864 den auf dergleichen Reproduktionen spezialisierten Kunstverlag Gustav Schauer für seinen Bruder gekauft. Nach dessen Tod war die Geschäftsleitung auf Elise Menzel übergegangen. Vgl. Kat. Wien 1985, S. 14 und Jensen 1982, S. 13. Über das Projekt in Kassel berichtet Ludwig Pietsch, Persönliche Erinnerungen an Adolph von Menzel, in: Velhagen und Klasings Monatshefte, 19, Bd. 2, Heft 8, 1905, S. 193-208, hier zit. nach Hochhuth 1991, S. 177: "Der deutsche Krieg von 1866 hatte Hessen-Kassel für Preußen erworben. Die Hauptstadt des annektierten Kurfürstentums enthielt [...] die an edlen Meisterwerken der alten, besonders der niederländischen Malerei ungewöhnlich reiche Galerie, die der Kurfürst den Besuchern meist verschlossen gehalten hatte. Menzel und seine Schwägerin, [...], verfielen auf den glücklichen Gedanken, die Hauptwerke [...] in photographischen Nachbildungen zu veröffentlichen. Die Erlaubnis dazu, wie zum Herabnehmen und in den Hof tragen der Originale, um sie in einem dort dafür hergerichteten Atelier zu photographieren, gelang Menzel, durch den Kommissar unserer Refierung, Geheimrat Möller, zu erhalten. So übersiedelte er für mehrere Wochen nach Kassel, um dort die Gemälde auszuwählen und die Ausführung des Unternehmens zu leiten. Ich wurde beauftragt, den Text zu diesem Bildwerk zu schreiben und gesellte mich in Kassel zu ihm. [...]". - Über den Verbleib dieses Tafelwerks ist mir nichts bekannt geworden (? Vgl. Kat. Berlin 1996, S. 57). Möglicherweise erwies sich der Plan letztlich wegen technischer Probleme als undurchführbar. Menzel bemerkte bereits in seinem Brief vom x. August 1866, daß vor allem die "Rembrandts" im Ton zu dunkel bzw. "gelb" für eine befriedigende Aufnahme seien. Vgl. Wolff 1914, S. 205f. Vgl. Pietsch ebd.

⁸⁷⁸ Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren, S. 216.

⁸⁷⁹ Im Jahr darauf verfaßte er seine Jugenderinnerungen. Er starb am 1. April 1874. Vgl. Woringer 1907.

⁸⁸⁰ Weder in dem Brief an Hermann Krieger vom 14. Juli 1866 (Wolff 1914, S. 205) noch in den Erinnerungen von Ludwig Pietsch findet sich eine entsprechende Erwähnung.

⁸⁸¹ Vgl. Wolff 1914. Der Abbruch des Briefwechsels fällt mit der glücklos verlaufenen Ausbildung

Zumindest eine der von Menzel mit *Cassel 1866* beschrifteten Zeichnungen könnte in Verbindung mit einem solchen Wiedersehen eine plausible Deutung erfahren. Sie zeigt einen alten *Spaziergänger unter einer Eiche* (Abb. 182), der mit Gehstock und herabgenommene Hut für den Zeichner zu posieren scheint. Die stellenweise sehr nachlässige und fast als ungelenk zu bezeichnende Ausführung dieser Zeichnung erweckt den Eindruck, als ob neben der Menzels auch noch eine zweite Hand daran beteiligt gewesen sei.

Ähnlich untypische Eigenarten lassen sich auch an einer 1866 datierten Zeichnung, welche in exaltierter Verkürzung eine *Gladiatorenfigur* auf der Balustrade vor der Orangerie in der Karlaue darstellt, konstatieren (Abb. 183). Hier verwundert vor allem die übersteigerte Konturierung und Schattierung der Skulptur. Wesentlich flüssiger und routinierter aufs Papier geworfen erscheint hingegen eine Gesamtansicht der *Orangerie* (Abb. 184)⁸⁸² und die ebenfalls 1866 zu datierende *Straßenansicht mit Martinskirche*⁸⁸³, die stark an Stadtdarstellungen Rudolf von Alts erinnert (Abb. 185). Zusätzlich zu dieser Gruppe von Bleistiftzeichnungen entstanden zwei Deckfarbenbilder zum sogenannten *Marmorbad* in der Karlsaue (Abb. 186/187).

Vergleicht man diese Kassel-Ansichten mit jenen aus den Jahren 1841 und 1847/48, so fallen vor allem die stilistischen Unterschiede ins Auge. Die Darstellung der *Orangerie* (Abb. 184) zeigt eine weit schematischere Handschrift als etwa die 1841 entstandene Zeichnung der Grotte von *Schloß Wilhelmsthal* (Abb. 140) oder das 1847 gezeichnete *Haus hinter Bäumen* (Abb. 127). Ein gleichförmiges Gekringel läßt in der *Orangerie* die Pomeranzenbäumchen mit den architektonischen Elementen verschmelzen. An die Zeichnungen des jüngeren Menzel erinnert bestenfalls noch die Akzentuierung des Vordergrundmotivs: die Blockierung des Sichtfelds durch einen Baum und eine Balustrade, mit der zugleich auch eine Standortfixierung des Betrachters vorgenommen wird. Doch die am Beispiel des *Marstaller Platzes* (Abb. 154) provozierten Dissonanzen von ehemals wirken hier entscheidend gemindert. Anders als bei dem *Haus hinter Bäumen* flankiert der leicht aus der Mittelachse gerückte Baum den in die Vertikale strebenden Mittelpavillon der Orangerie. Statt wie früher zu stören, unterstreicht er eher eine "malerisch-barocke" Gesamtwirkung der Zeichnung, um noch einmal auf Wölfflins Terminologie zurückzukommen.

Die im Vordergrund dieses Blatts erkennbare Balustrade gehört zu dem südwestlich der Orangerie gelegenen Pavillon, der noch heute das zwischen 1722 und 1728 eingerichtete *Marmorbad* beinhaltet. Es besteht im wesentlichen aus einer achteckigen, vertieft liegenden und erstaunlich großen Badewanne, die jedoch nie einer wirklichen Nutzung zugeführt wurde.⁸⁸⁴ Die übrige Fläche nimmt ein ebenerdig verlaufender Umgang ein. Die mit zwei Eingangstüren, Fenstern und Kaminen versehenen Wände sind mit verschiedenem Marmor verblendet, die Decke ist mit Stuck überzogen. Damit nicht genug: "Mehr noch als die farbige Inkrustation gibt die reichlich

Carl Johann Arnolds in Antwerpen zusammen. Erst 1896 nahm Menzel im Zusammenhang mit dem Verkauf des *Kasseler Kartons* noch einmal Kontakt mit Carl Johann Arnold auf. Vgl. Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren, S. 236 und Wolff 1914, S. 233.

⁸⁸² Menzel hatte die Orangerie mit dem "verwitterten Statuengeländer im Vordergrund" früher bereits Carl Johann Arnold als geeignetes Studienobjekt für Übungen mit dem Pastell ans Herz gelegt. Vgl. Brief vom 1. Juni 1848, in: Wolff 1914, S. 134f.

⁸⁸³ Die barocke Haube des Kirchturms wurde nach einem Brand 1889/1892 durch einen neugotischen Aufbau ersetzt. Menzel muß die (undatierte) Ansicht also schon früher gezeichnet haben.

⁸⁸⁴ Es wird behauptet, daß König Jerome während seiner Herrschaft dort "Rotweinbäder" einzunehmen pflegte. Bei den Wasserhähnen handelt es sich aber, in Ermangelung von Wasserrohren für Zu- und Ableitung, um Attrappen. Vgl. Lobe 1837, S. 138ff. und Holtmeyer 1923, S. 341 und S. 349.

angewandte Plastik dem Raume, einem der eigenartigsten in Deutschland und üppigstem überhaupt, das Gepräge. [...] Allen Darstellungen liegen Stoffe aus der antiken Mythologie zu Grunde."⁸⁸⁵ Bei einer dieser von Pierre Etienne Monnot zwischen 1692 und 1720 geschaffenen Figuren handelt es sich um den von Menzel gemalten *Satyr* (Abb. 187).⁸⁸⁶

Die zweite Gouache, die Menzel der luxuriösen Innenausstattung des Marmorbads widmete, gibt einen größeren Raumausschnitt wieder (Abb. 186). Seltsamerweise übersah Tschudi, der das Bild 1905 katalogisierte, die an sichtbarer Stelle angebrachte Datierung und taxierte seine Entstehung in die Zeit des jungen Menzel, das heißt in die Jahre "1840/1850", was jedoch als ein durchaus verständliches Versehen entschuldigt werden kann. In der Tat scheint gerade das *Marmorbad* noch am ehesten mit den experimentellen Reisebildern von 1841 und 1847/48 verwandt. Menzel gestattete sich hier noch einmal eine seiner unorthodox-merkwürdigen Bildperspektiven.

Der Blick des Betrachters führt durch eine der Arkadenöffnungen des Umgangs auf den an der Nordwand gelegenen Kamin und das darüber angebrachte Bildnismedaillon, das von Fama, Minerva und Justitia getragen wird. Es zeigt Landgraf Karl, den Bauherrn der Anlage. Links davon erkennt man die Figur der Flora, an der Wand dahinter eines der großen Tafelreliefs mit der Befreiung der Andromeda durch Perseus. Die verschattete Gestalt, der man links im Vordergrund gewahr wird, zeigt eine der vier um die achteckige Mitte postierten Figurengruppen. Es handelt sich um die Darstellung der Schindung des Marsyas durch Apoll.⁸⁸⁷ Man sieht sie interessanterweise in einer Rückenansicht. Menzel versetzte sich in die Rolle des badenden Bauherrn, der über den Blick durch die Bogenöffnung seiner eigenen Apotheose gewahr werden konnte. Als ironische Zutat des Ensembles erkennt man unterhalb der Figur die umlaufend zwecks Bequemlichkeit angebrachten Sitzbänke. Das die malerische Gesamtwirkung unterstreichende Kaminfeuer muß, da das Marmorbad wie schon gesagt nie einer wirklich funktionalen Nutzung zugeführt wurde, als eine irrealen Zutat des Künstlers angesehen werden.

Damit nun zu Menzels viertem und letztem Kassel-Besuch im Jahr 1893. Über einen konkreten Anlaß für diesen Aufenthalt, der wieder einmal in den Septembermonat fiel, ließ sich nichts in Erfahrung bringen. Vermutlich war es nicht viel mehr als ein eher zufällig erfolgter Zwischenstopp während der Rückreise von seinem Ferienort in Bad Kissingen nach Berlin. Von Kassel aus begab er sich noch nach Wiesbaden, Bremen und Hamburg. Auf der Hinreise hatte er unter anderem in Dresden und Karlsbad Station gemacht.⁸⁸⁸ Die mit *Cassel* beschrifteten Seiten aus seinem mitgeführten Skizzenbuch (Abb. 188) geben unter der Überschrift *Markt* noch einmal stenographisch die schon von seinen früheren Zeichnungen her bekannten Bäuerinnen mit großen Kiepen und Kopfputz, zwei gotische Maßwerkfenster der Martinskirche und die Dachaufbauten einiger Wohnhäuser wieder.⁸⁸⁹

Zusätzlich zu diesen Eintragungen haben sich von jener Stippvisite an altvertrautem Ort bisher vier Zeichnungen ermitteln lassen, von denen eine bereits vorgestellt wurde: Die Ansicht des *Herkules*

⁸⁸⁵ Holtmeyer 1923, S. 339f. Vgl. auch Georg Landau, Das Marmorbad bei Kassel, Cassel 1845.

⁸⁸⁶ Zu thematisch verwandten Darstellungen vgl. Kat. Berlin 1996, Nr. 45 und Nr. 146.

⁸⁸⁷ Zum ikonographischen Gesamtprogramm und der verwickelten Entstehungsgeschichte, vgl. Holtmeyer 1927, Teil I, S. 339-350.

⁸⁸⁸ Ähnliche "Städtereisen" führten ihn u. a. auch nach Mainz (1862), Köln (1869), Regensburg (1872), Linz, Salzburg und Wien (1874), Garmisch und Innsbruck (1875), Hofgastein (1879), Frankfurt am Main (1881) und Berchtesgaden (1884), Weimar und Fulda (1891). Vgl. Göpel 1927.

⁸⁸⁹ Vgl. den Brief an Krieger, in: Wolff 1914, S. 206: "In den Stunden, wo ich nicht in der Gallerie stecke nehme ich dann die anderen Dinge wahr die hier prächtig zu erleben sind, wie Architektur, Marktbauern, Landgestüt." Von letzterem hat sich keine Darstellung finden lassen.

auf *Wilhelmshöhe* (Abb. 149). Ferner zählt die Studie nach einem *Gemälde der Kasseler Galerie* (Abb. 189), welche ein eher nebensächliches Detail aus dem *Gartenfest im Kreis römischer Künstler* betitelten Gemälde von Michelangelo Cerquozzi, gen. delle Bataglie wiedergibt und eine Zeichnung nach der seinerzeit schon im Landesmuseum aufgestellten Bildnisbüste Landgraf Wilhelms VIII. hinzu, die vom gleichen Künstler, der auch das Marmorbild ausgestattet hatte, Pierre Etienne Monnot, stammt (Abb. 190). Das letzte zu erwähnende Blatt aus dieser Gruppe gibt den *Renthofbrunnen* wieder (Abb. 191).⁸⁹⁰ Wie schon am Beispiel des *Herkules* (Abb. 149) dargelegt, läßt sich an diesen Beispielen sehr prägnant die Ausprägung von Menzels malerischem Altersstil beschreiben.⁸⁹¹

Unter Benutzung eines sehr weichen und breit geführten Zeichenstifts verzichtet Menzel weitgehend auf eine starre Umgrenzung der Objekte. Die Randlinien sind mehrfach gebrochen, an manchen Stellen tritt das Papierkorn hervor. Die Übergänge verfließen in nuancenreichen Graustufen. Der gemauerte Bogen oberhalb von dem *Renthofbrunnen* wurde lediglich mit dem Wischer hervorgebracht, ähnlich wie die dunklen Partien des Himmels in der Umgebung des *Herkules*. Die verschwimmenden Schatten, etwa rechts von dem Brunnen oder im Umriss der Porträtbüste (Abb. 190) erzeugte Menzel, indem er während der Fixierung die noch feuchten Partien verrieb. Dies alles zeitigt eine luminose und malerische Helldunkelwirkung. *Herkules*, die verschattete Figur des Brunnens und Landgraf Wilhelm VIII. bilden infolge des Verlusts an konkretisierbarer Körperlichkeit fast schon gespenstisch anmutende Erscheinungen.⁸⁹²

⁸⁹⁰ Vgl. Holtmeyer 1923, S. 438-449 und S. 790f.

⁸⁹¹ Vgl. Schaar 1982, S. 9 und Heise 1959, S. 125. Diese Entwicklung der Zeichnung bei Menzel verläuft diametral zu der seiner Malerei, die sich durch auffällige Kleinteiligkeit und Detailtreue bei vermindertem Duktus einem 'zeichnerischen' Stil annähert. Vgl. Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren, S. 216.

⁸⁹² Vgl. auch Riemann-Reyher 1992, S. 194f. und Kat. Berlin 1996, Nr. 195-197, Nr. 210/212, Nr. 214-218. Ferner dies. ebd., S. 452ff.

9. Bilanz

Menzels Gelegenheitsarbeiten aus Hessen gewähren nur zu einem geringen Teil Einblicke in das persönliche Innenleben des Künstlers, wie etwa die Reisebilder Moritz von Schwind. Das Konvolut beinhaltet zudem nur sehr wenige Landschaftszeichnungen, welche mit denen der Romantiker verglichen werden könnten. Es enthält auch keine Wolkenstudien wie die John Constables⁸⁹³ oder etwas wie die Gebirgsstudien Karl Friedrich Lessings⁸⁹⁴. Anders als all jene ließ sich Menzel auf seinen Reisen nicht von poetischen, sentimentalen oder naturwissenschaftlichen, sondern bevorzugt von seinen kulturgeschichtlichen Interessen leiten. Er hat also trotz aller Spontaneität weder wahllos noch gleichgültig gezeichnet.⁸⁹⁵

Anfänglich wurden seine Darstellungen von der Detailbesessenheit des Biedermeiers geprägt.⁸⁹⁶ Insbesondere an seinen frühen Porträtzeichnungen (Abb. 101-103) und einer Ansicht wie der des *Wilhelmshöher Platzes* (Abb. 99) ist jener, wegen seines Verismus bekannt gewordene, linear betonte Stil, welcher sich am ehesten qua "Stillstellung" des Objekts erzielen ließ, noch deutlich zu erkennen.⁸⁹⁷ Doch nur wenig später bemerkt man neuartige Darstellungsmodi. Oberflächlich betrachtet äußern sie sich in einer Bevorzugung malerischer Stilmittel. Die plastische Bestimmtheit der Bildgegenstände verliert an Kontur. Sie treten aus ihrer künstlichen Ruhelage hervor. An die Stelle des statischen Porträts rückt nunmehr die gestisch und mimisch sprechende Momentaufnahme (Abb. 107, 117-121), und auch unter den Landschafts-, Stadt- und Architekturdarstellungen (Abb. 100, 129, 147/148, 153/154) häufen sich eigentümlich bewegte Erscheinungsformen. Was das Wiedergegebene plötzlich befremdlich wirken läßt, sind die Wahl des Bildausschnitts und der Perspektive.⁸⁹⁸ Der Künstler favorisiert das Fragmentarische und akzentuiert die Nabsicht auf das Vordergrundmotiv. Hieraus läßt sich außerordentlich präzise sein zum Objekt eingenommener Standpunkt rekonstruieren. Der eklatante Bruch mit der Konvention läßt sich sehr einprägsam anhand des Vergleichs der beiden *Fensterbilder* von 1841 und 1848 nachvollziehen (Abb. 99/100). Menzel begab sich nicht etwa gezwungenermaßen, sondern gewollt auf die Suche nach einem die Bildaussage pointierenden Standort.

Verwandte Phänomene sind in letzter Zeit verschiedentlich auch an anderen Arbeiten Menzels bemerkt worden.⁸⁹⁹ So beobachtete Werner Busch an Menzels *Balkonzimmer*, daß es "nicht nach abstrakt-objektivierbaren Prinzipien, sondern in erster Linie der Seherfahrung schrittweise folgend" komponiert wurde. Aus dieser resultiere auch die Überbetonung des in starker Aufsicht registrierten Vordergrunds.⁹⁰⁰ Dergleichen avantgardistische Experimente habe Menzel

⁸⁹³ Zu Constables Wolkenstudien und der "naturwissenschaftliche[n] Objektivität seiner subjektiven Naturwiedergabe" vgl. Busch 1985, S. 296.

⁸⁹⁴ Lessing bevorzugte für seine Wanderungen durch die Eifel Nörgeraths Handbuch über das *Gebirg in Rheinland und Westfalen nach mineralogischen und chemischen Bezug*. Vgl. Irene Markowitz, Der frühe Realismus in Düsseldorf, in: Kat. Nürnberg 1967, S. 84-92, hier S. 89.

⁸⁹⁵ Vgl. Schmidt 1955, S. 17: "Wer genauer nach den Inhalten der Kunst fragt, wird den Vorwurf gegen die 'grenzenlose Wahllosigkeit' des 'Alles-Zeichners' Menzel entkräftet sehen: denn die Wahl und die Auffassung seiner Inhalte ist ebenso sinnvoll wie die Art der Gestaltung."

⁸⁹⁶ Friedrich Sengle sprach von der "Vorliebe für das Nahe und Nächste in Wissenschaft, Kunst und gesellschaftlichem Leben". Vgl. Busch 1989, S. 126-141, hier S. 127.

⁸⁹⁷ Vgl. B. Busch 1989, S. 127 und S. 135f.

⁸⁹⁸ Riemann-Reyher 1992, S. 29 beobachtete ähnliches auch an Menzels Reisezeichnungen aus Schlesien, nämlich "originelle Blickwinkel", "Verzerrungen, auch Überhöhungen, wodurch ungewöhnliche Stimmungen und Aussagen zur Geltung kommen".

⁸⁹⁹ Vgl. u. a. Schaar 1982, S. 15. Forster-Hahn 1978, S. 261f.

⁹⁰⁰ Busch 1985, S. 294. Vgl. auch ders. 1983, S. 129f: "Die Ölskizze, das macht ihre Dialektik aus, ist

ausschließlich in seiner Privatsphäre praktiziert, da nur hier "die Berechtigung der individuellen Sehweise ihrer Überprüfung enthoben" werden konnte.⁹⁰¹

Durch die nähere Betrachtung der ungefähr zeitgleich entstandenen Reisebilder aus Kurhessen können diese Beobachtungen jedoch um einige Aspekte ergänzt und relativiert werden. Menzel überschritt bei seinen scheinbar en passant geschaffenen Gelegenheitsstücken mehrfach die Grenzen eines nur formalästhetisch im Sinne von l'art pour l'art zu begründenden Experiments. Die Idee, einen fremden Betrachter mittels einer auf ihn 'zugeschnittenen' wahrnehmungsspezifischen Präsentation in das Bild einbeziehen zu wollen, ist evident. Es darf nicht vergessen werden, daß er soeben den Versuch unternahm, sie für die kompositorische Anlage seines *Kasseler Kartons* nutzbar zu machen.

Gerade in der Auseinandersetzung mit den Gegenständen eines öffentlichen Interesses geriet ihm die Bildperspektive zu einem Bedeutungsträger.⁹⁰² Sie provoziert geradezu auf Inhalt und Hintersinn des Objekts zielende Fragestellungen.⁹⁰³ In diesen Fällen wählte er bewußt umständlich in Szene gesetzte Betrachtungspositionen. Bei Objekten wie der *Wilhelmshöhe* (Abb. 147), dem *Herkules* (Abb. 148), der *Cattenburg* (Abb. 156-158) oder der *Wildkammer* (Abb. 170) imitierte er die Wahrnehmung so verschiedener Subjekte wie die des biedermeierlichen Kleingartenbesitzers, des Riesen Enkeladus und die der gelegentlich umhergeisternden oder auch jagenden Kurfürsten. So gesehen bereicherte er die scheinbar leblose Motivwelt durch ein genrehafte Element, wie es ihm sonst nur mittels Einsatz von Staffage möglich gewesen wäre.

Ein solches Rollenspiel war nunmehr per se nichts Neues, wenn ihm auch gerade deshalb etwas 'Revolutionäres' anhaftete. Die bildungsbeflissenen Bürger der biedermeierlichen Lesegesellschaften⁹⁰⁴, zu denen wir auch Menzel und seine guten Freunde rechnen können⁹⁰⁵, kannten es als ein satirisch überspitztes Stilmittel der 'littérature engagée'. Menzels ironische Bemühungen um die Betonung des Betrachterstandpunkts korrespondieren in den genannten Fallbeispielen mit den zeitkritisch-subversiv gebrauchten Erzähltechniken einer beispielsweise von Ludwig Börne, Heinrich Heine oder Franz Dingelstedt⁹⁰⁶ vertretenen Vormärz-Reiseliteratur.⁹⁰⁷ Hier findet sich auch das an Menzels Auseinandersetzung mit der "toten Natur" (Tschudi) so irritierende Vexierspiel mit altbekannten Symbolen wieder, das in seinen stillebenhaften Tierstudien aus der Wildkammer kulminiert.⁹⁰⁸ Es reflektiert einen an Metaphern reichen

höchst subjektiv und objektiv zugleich."

⁹⁰¹ Busch 1985, S. 282f. In seinem Beitrag zum jüngst erschienenen Menzel-Katalog hat Busch versucht, dieses Ringen um eine "idealtypische [...] Definition des Verhältnisses von aufzunehmenden Subjekt und aufzunehmenden Objekt" auch in Menzels hessischen Landschaftzeichnungen aus den 40er Jahren nachzuweisen. Vgl. Busch 1996, S. 458.

⁹⁰² Vgl. Kemp 1982, S. 61.

⁹⁰³ Schmidt 1958, S. 106: "Er achtete den Gegenstand so hoch, daß er sogar einen Teil davon einer bildmäßigen Gestaltung für würdig hielt. Menzel schilderte das Aussehen eines Dinges deshalb so eindringlich sorgsam, weil er dabei dessen Schicksal und Sein offenkundig wird." Ähnlich auch Kaiser 1967, S. 107-114, hier S. 113.

⁹⁰⁴ Vgl. Peter Paret, Berlin zu Menzels Zeit, in: Kat. Berlin 1996, S. 369-380, hier S. 370.

⁹⁰⁵ Vgl. hierzu u. a. Zangs 1992, S. 157-165 und Paret 1996, S. 379f. Insbesondere zu dem vormärzlich-revolutionär eingestellten Eduard Magnus auch Gläser 1963, S. 18.

⁹⁰⁶ Dingelstedt, der in Kurhessen als Lehrer gewirkt hatte, mußte das Land schon bald nach Erscheinen seiner politisch-satirischen Schriften - dem *Wanderbuch* (1838/1843) und den *Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters* (1841), aus denen in der vorliegenden Arbeit einige Passagen zitiert wurden - verlassen.

⁹⁰⁷ Vgl. Wülfing 1980, S. 184: "Hinsichtlich der Gegenstände, von denen man berichtet, übernimmt die Reiseliteratur mithin eine Tarnfunktion, und hinsichtlich des Lesers, der gern zu der beliebten Gattung greift, erhält diese eine Lockfunktion." Siehe auch S. 193f.

⁹⁰⁸ Diese Mehrsinnigkeit wurde von Hofmann 1996 mit dem Begriff der "Polyfokalität" belegt.

Sprachgebrauch, der sich als 'volkstümlich' gewordenes Relikt der Zeichensysteme aus früherer Zeit interpretieren läßt. Zumindest Menzel müssen die Emblembücher des 18. Jahrhunderts noch gut bekannt gewesen sein.⁹⁰⁹ Aus der Kombination seiner um die Mitte der 40er Jahre erworbenen Mittel - der Kenntnis des Zeichensystems und der Beherrschung der Darstellungsformen - scheint er etwas Neues zu entwickeln versucht zu haben.

Das Beispiel des *Nymphenbads* von Wilhelmsthal (Abb. 141) oder das der *Kunstreiber* (Abb. 85) illustriert, daß es für ihn ein Leichtes gewesen wäre, auch *Herkules*, der *Cattenburg* oder der *Wildkammer in Cassel* eine gemalte und somit repräsentativere Fassung zu geben.⁹¹⁰ Durch eine solche Gemäldefolge hätten seine hessischen Reisebilder deutlich an Brisanz gewonnen. Der gegen die Restauration opponierende "Zeitgeist" der Vormärzära wäre hiermit kaum weniger sprechend zum Ausdruck gebracht worden als mit dem *Kasseler Karton* oder den agitatorischen Genrebildern der Düsseldorfer Tendenzmaler. Wie einleitend in Verbindung mit seinen kunsttheoretischen "Gährungsprozessen" dargelegt, teilte Menzel das vom "Verstandesprinzip" oktroyierte Anliegen der Düsseldorfer durchaus, selbst wenn ihm die rührselige Art, mit der sie es ins Bild setzten, zutiefst widerstrebte. Ihm lag die nüchtern sezierende Bestandsaufnahme der 'für sich selbst sprechenden' Alltagswelt weit mehr.

So läßt sich also summa summarum gerade aus den in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts entstandenen Gelegenheitsarbeiten Menzels ein tieferer Sinn und Zweck entnehmen. Ohne ihnen dabei auch nur im geringsten ihren ästhetischen Reiz absprechen zu wollen, so scheinen sie doch weniger von schlichter Perzeption, als um ein Entscheidendes mehr von Apperzeption geprägt worden zu sein. Insofern muß es verwundern, daß in der Menzel-Literatur immer wieder behauptet werden konnte, in ihnen habe die Lust am freien Formenspiel das Interesse am Inhaltlichen vollständig verdrängen können. Wölfflins Definition des Malerischen, aus der so viele namhafte Menzel-Forscher ihre theoretische Legitimation bezogen, greift in diesen Fällen nicht. Was von ihm als die vollendetste, weil modernste Form der "Weltanschauung" bezeichnet wurde, jene dem Impressionismus den Weg ebende "Manier des Sehens in Flecken statt in Linien"⁹¹¹, findet sich weit eher in den bildhaften Zeichnungen des alten Menzel eingelöst.⁹¹² Die atmosphärisch und um Helldunkel-Nuancen bemühten Darstellungsweisen seines Spätwerks, aus dem hier beispielhaft nur einige Kassel-Ansichten aus dem Jahre 1893 vorgestellt werden konnten, lassen sich schon wegen ihrer chronologischen Nähe durchaus als Reflexe auf die Errungenschaften des französischen Impressionismus deuten. Genau diese Form der Anerkennung ist ihnen erstaunlicherweise jedoch versagt geblieben. Die wortgewaltigen Wegbereiter der Moderne, allen voran Hugo von Tschudi, Julius Meier-Graefe, Karl Scheffler und Richard Hamann, reagierten auf das zeitgenössische Alterswerk Menzels eher ablehnend.⁹¹³ Noch Françoise Forster-Hahn beobachtete lediglich ein sich zu immer abstrakterem Formenspiel steigendes Interesse an Wirklichkeitsfragmenten, das sie als Ausdruck eines psychologischen "Dilemmas" des Künstlers interpretierte, welches aus den sozialen und politischen Umwälzungen der wilhelminischen Epoche erwachsen sei. Menzel habe sich der modernen Welt mehr und mehr entfremdet und sie zuletzt nur noch in Bruchstücken wahrnehmen

⁹⁰⁹ Vgl. Kapitel I.2. der vorliegenden Arbeit.

⁹¹⁰ Vgl. Kat. Berlin 1996, Nr. 172.

⁹¹¹ Wölfflin 1915/1948, S. 12.

⁹¹² Vgl. hierzu auch Kat. Berlin 1996, Nr. 186.

⁹¹³ Vgl. Kapitel III.10.3. der vorliegenden Arbeit.

können. Aus dem malerischen "Altersstil" seiner Zeichnungen spreche nur noch Einsamkeit und Isolation.⁹¹⁴

⁹¹⁴ Forster-Hahn 1978, S. 275. Vgl. auch dies., Menzels Realismus im Spiegel der französischen Kritik, in: Kat. Berlin 1980, S. 27-47, hier S. 42f. Singer 1907, S. 2f. Heise 1959, S. 126.

FAZIT

Die Auseinandersetzung mit Adolf Menzels Werken aus den 40er Jahren, die um die Wende zum 20. Jahrhundert einsetzte, basierte auf dem didaktischen Konzept einer Betrachterschulung, das darauf hin zielte, dem Publikum das Verständnis zeitgenössisch-moderner Malerei, insbesondere die der französischen Impressionisten, zu erleichtern. Auf Menzels Arbeiten wurden also Kriterien und Maßstäbe projiziert, die mit denen ihrer Entstehungszeit nichts gemein hatten. In Abgrenzung von der konservativen Kunstdogmatik der von Anton von Werner geführten Akademie, argumentierten die modernen Kunstbetrachter wie Tschudi, Lichtwark, Liebermann, Meier-Graefe, Hamann und Scheffler bewußt unhistorisch, um das 'Kunstwerk an sich' endlich von seiner Zweckdienlichkeit für die wilhelminische Politik in einen autonomen Status überführen zu können. Sie verabschiedeten die narrativ überladene "Gedankenkunst" der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts als Irrweg und propagierten statt dessen die Kunst des 'reinen Auges'.

So wichtig, wie die Akzentuierung der Formbetrachtung von Menzels Gelegenheitsarbeiten im "Kampf um die Moderne" für eine Neukonstituierung der Kunstbetrachtung auch gewesen sein mag, sie war, da mit dem Diktum der Ausschließlichkeit versehen, nicht viel mehr als probates Mittel für einen höheren Zweck. Sie verbot geradezu jede noch so berechtigte Frage nach den Inhalten, dem Sinn oder der Zweckbestimmung dieser Bilder. Um diese Vorgehensweise ideologisch zu untermauern, kreierte man den Mythos des verkannten - und sich selbst verkennenden - Künstlers, der sein geniales Jugendwerk bis zu seinem Tod vor der Öffentlichkeit verborgen gehalten habe. Die narrativ angereicherten Historien- und Genrebilder und sein gesamtes Spätwerk wurden im Gegenzug mit dem Makel des Popularismus belegt. Vor allem Tschudi, Liebermann und Meier-Graefe gaben sich redlich Mühe, diese Arbeiten zu diskreditieren. So erklärt sich, daß sie die impressionistischen Qualitäten seiner späten "Augenkunst" schlicht ignorierten. Im Gegenzug übersahen sie nicht weniger geflissentlich den apperzeptiv-reflektierenden Charakter seiner Experimente aus den 40er Jahren.

Ausgehend von dieser Situation einer plötzlichen Zweiteilung des Oeuvres in ein innovativ-präimpressionistisches, also rein formbestimmtes Frühwerk, und ein konservativ-traditionell, das heißt inhaltlich geprägtes Spätwerk, hat die Menzel-Forschung immer neue Gegensatzpaare zur Charakterisierung von Menzels Kunst entwickelt, um schließlich resigniert festzustellen, sie ließe sich nun einmal nicht als ein "geschlossenes Ganzes" darstellen. Die vorliegende Untersuchung hat im Gegensatz dazu am Beispiel von Menzels hessischen Historien- und Reisebildern aufzuzeigen versucht, daß dies dennoch im Bereich des Machbaren liegt.

KATALOG DER "HESSISCHEN" ARBEITEN ADOLPH MENZELS

Die Gliederung der Werke weicht in einigen Punkten von der Reihenfolge ihrer Nennung im Text ab.

Hier wurde stattdessen die Form eines 'Wegweisers' durch Kassel und Umgebung gewählt.

Der Katalog berücksichtigt auch verschollene Arbeiten Menzels. Sofern diese nicht mehr illustriert werden konnten, sind sie durch den Zusatz (ohne Abb.) gekennzeichnet. Die übrigen Nummernverweise sind auf den Abbildungsband bezogen bzw. als Abildungsnachweis zu werten.

Die häufig auftauchende Abkürzung SMPK steht für die Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin. Die abgekürzt zitierte Literatur ist im Literaturverzeichnis berücksichtigt.

HISTORIENBILDER

1 (Abb. 13)

*Gustav Adolf empfängt seine Gattin vor
Schloß Hanau am 10. Januar 1632*
1847

Öl/Leinwand

55 x 68 cm

Bezeichnet: *Menzel 1847*

Museum der bildenden Künste zu Leipzig,
Inv. Nr. 849

Provenienz: Richard Menzel; 1865 Elise Milner, verw. Menzel, Groß-Lichterfelde; 1905/06 Besitz Linda Kögel (Tschudi); 1906 aus Versteigerung im Kunstsalon Mathilde Rabl/Berlin erworben.

Ausstellungen/Kataloge:

Akademieausstellung Berlin 1848, Nr. 1637; Berlin 1885, Nr. 4; Berlin 1895, Nr. 36; Berlin 1905, Nr. 78; Berlin 1928, Nr. 8; Berlin 1980, Nr. VII, Abb. S. 134; Paris 1996, Nr. 37; Washington 1996, Nr. 37; Berlin 1996, Nr. 37.

Literatur/Abb.: Duranty 1880, II, S. 109 f.; Jordan/Dohme 1890, S. 39; Jordan/Dohme 1895, S. 26 und 67; Pietsch 1905, S. 338; Tschudi-Nr. 34; Jordan 1905, S. 42, Tafel Nr. 2; Knackfuß 1905, S. 38. Blätter für Gemäldekunde 4, 1908, S. 107 (Ankauf); Meier-Graefe 1906, S. 85 und 89; Heyne 1921, S. 36; Scheffler 1922, S. 166 und 176; Scheffler 1938, S. 64; Dörr 1988; Keisch 1988, S. 76f.; Lammel 1993 (Bildregie), S. 132, Abb. 83; Lammel 1993 (Kreise), S. 13-15, Farbtafel 1.

2 (Abb. 14)

*Gustav Adolf empfängt seine Gattin vor
Schloß Hanau*
[um 1890]

Lithographie

43,5 x 53 cm (Bild); 54 x 60,6 cm (Platte);
64,8 x 81 cm (Blatt)

Bezeichnet: *A. Menzel 1847* (auf der Bildfläche) Bildunterschrift: Gemalt von A. Menzel 1847. Notariell beglaubigte Zahl der Vorzugsdrucke. 100 (40 Drucke gestochen mit der Marke, 60 vor der Schrift.) gestochen von Gustav Schauer, Berlin. Gedruckt von O. Felsing in Berlin.

Kunstabibliothek Berlin, Mappe 50.000

Bemerkungen: Möglicherweise entstand die Reproduktion im Zusammenhang mit dem Druck der von Max Jordan und Fritz Dohme herausgegebenen Werkausgabe von 1890.

Ausstellungen/Kataloge/Literatur/Abb.:
Berlin (West) 1984, Nr. 345.

DER KASSELER KARTON

3 (Abb. 15)

*Der Einzug der Sophie von Brabant in
Marburg mit ihrem Sohne Heinrich, dem
nachmaligen Landgrafen in Hessen, im Jahre
1248*
1847/48

Kreide und/oder Kohle auf Leinwand (weiß)
320 x 528 cm (Auktion Helbing); 311 x 525
cm (Kat. Berlin 1905)

Bezeichnet: *Adolph Menzel, Februar 1848*
(unterer Bildrand links)

Ehem. Kaiser-Friedrich-Museum
Magdeburg; Verbleib unbekannt
(Kriegsverlust)

Provenienz: 1848 bis 1866 Kunstverein
Kassel; 1866 bis 1896 im Besitz Adolph
Menzels; 1896 bis 1908 Sammlung Gustav
Henneberg/Zürich; am 26. 10. 1903 auf
Auktion Helbing/München; 1905 im Besitz
Paul Cassirer/Berlin; 1908 für Kaiser-
Friedrich-Museum Magdeburg erworben.

Bemerkungen: Laut freundlicher Mitteilung
von Frau Dagmar

Korn/Kulturgeschichtliches Museum
Magdeburg wurde der Karton um 1945
gemeinsam mit anderen Kunstschatzen in die
Salzschächte von Staßfurt ausgelagert, wo er
wenig später vermutlich infolge
Überflutungen zerstört wurde.

Ausstellungen/Kataloge: Kunstverein Kassel
1848; Akademieausstellung Berlin 1848, Nr.
1636; Akademieausstellung Dresden 1848,
Nr. 441; Berlin 1905, Nr. 5280 (falsche
Datierung 1868)

Literatur/Abb.: Kat. Helbing 1903, S. 9f., Nr.
19; Jordan 1905, S. 42-46, Tafel-Nr. 3;
Knackfuß 1905, S. 38, Abb. 37; Blätter für
Gemäldekunde 1908; Volbehr 1912; Kirstein
1919, S. 36ff; Rumpf 1928, Abb. 21; Kat.
Berlin 1984, Abb. S. 26; Hermand 1986, S.
44f; Lammel 1988; Keisch 1988; Lammel
1993 (Kreise), S. 130f., Abb. 82;
Falkenhausen 1996, S. 496-498.

STUDIENREISE NACH MARBURG

4 (Abb. 19)

*Brief mit Federzeichnung Menzels über
seinen Besuch in Marburg*
Kassel, 19.8.1847

Feder/Tusche/Papier, 4 Seiten
8(0)

Universitätsmuseum Marburg

Provenienz: Aukt. Kat. Stargadt 1952, 503,
Nr. 257; erworben vor 1961

Literatur/Abb.: Bie 1909, S. 85; Kat. Stargadt
1952, 503, S. 55, Nr. 257.

5 (Abb. 20)

Blick auf Marburg mit der alten Lahnbrücke
1847

Bleistift/Papier (weiß)

239 x 344 mm

Bezeichnet: *A: Menzel / 1847 / Marburg*
SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel
1759

Provenienz: 1908 aus dem Besitz von
Justizrat Ivers/Berlin erworben; 1927 bis
1967 als Leihgabe in Marburg.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
143; Berlin 1923, Nr. 9; Berlin (West) 1955,
Nr. 160; London 1965, Nr. 13; Berlin 1965,
Nr. 10; Erlangen 1971, Nr. 17; Berlin 1979,
Nr. 3; Hamburg 1982, Nr. 21; Cambridge
1984, Nr. 17; Berlin (West) 1984, Nr. 17.

Literatur/Abb.: Rumpf 1928, Abb. 11; Dörr
1995.

"MENSCHENSCHLAG"

6 (Abb. 22)

Bäuerinnen aus Marburg
1847

Bleistift/Papier (weiß)

258 x 354 mm

Bezeichnet: *A.M. / Marburg / 47*
SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel
1010

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis
1967 als Leihgabe in Marburg.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
3937; Berlin (West) 1955, S. 156; Cambridge
1984, Nr. 12; Berlin (West) 1984, Nr. 12.

7 (Abb. 23)

Bäuerinnen aus Marburg
1847

Bleistift/Papier (weiß)

353 x 257 mm

Bezeichnet: *A.M. / 47 / Marburg*
SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel
1011

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis 1959 als Leihgabe in Marburg.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 3938; Cambridge 1984, Nr. 10; Berlin (West) 1984, Nr. 11.
Literatur/Abb.: Rumpf 1928, Abb. 7.

8 (Abb. 24)
Alter Mann aus Marburg, zwei Frauenköpfe und Knabe in hessischer Tracht
 [1847]

Bleistift/Papier (weiß)
 355 x 258 mm (beschnitten)
 Bezeichnet: *A.M.*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 1009

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis 1967 als Leihgabe in Marburg.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 3935; Berlin (West) 1984, Nr. 10.

9 (Abb. 25)
Bauer und Bäuerinnen in Marburger Volkstracht
 [1847]

Bleistift/Papier (weiß)
 258 x 98 mm
 Bezeichnet: *Marburgisch*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 572
Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis 1967 als Leihgabe in Marburg.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 3929; Erlangen 1971, Nr. 23; Cambridge 1984, Nr. 9; Berlin (West) 1984, Nr. 9.
Literatur/Abb.: Rumpf 1928, Abb. 20; Ebertshäuser 1976, S. 921.

10 (Abb. 26)
Alter Mann mit Dreispitz aus Marburg
 1847

Bleistift/Papier (weiß)
 358 x 258 mm
 Bezeichnet: *A.M. Marburg 1847 auf d. Lahnbrücke*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 1008
Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis 1959 als Leihgabe in Marburg.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 3934; Cambridge 1984, Nr. 8; Berlin (West) 1984, Nr. 8.
Literatur/Abb.: Rumpf 1928, Abb. 13.

11 (Abb. 27)
Alte Frau aus Marburg
 [1847]

Bleistift/Papier (weiß)
 205 x 128 mm
 Bezeichnet: *A.M. Marburgisch, Erinnerung*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 571
Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis 1967 als Leihgabe in Marburg.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 3931; Cambridge 1984, Nr. 7; Berlin (West) 1984, Nr. 7.
Literatur/Abb.: Rumpf 1928, Abb. 9; Ebertshäuser 1976, S. 927 (falsche Inv. Nr. 573).

12 (Abb. 166)
Marburger Bauern auf der Lahnbrücke
 [um 1847]

Bleistift und Wasserfarben/Papier
 247 x 161 mm
 Bezeichnet: *A.M.*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel Donop 663
Provenienz: Nachlaß Dr. Puhlmann/Potsdam, erworben für die NG 1882, 1927 Bis 1959 als Leihgabe in Marburg.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 143; Cambridge 1984, Nr. 6; Berlin (West) 1984, Nr. 6.
Literatur/Abb.: Donop 1902, Nr. 663; Tschudi-Nr. 202; Rumpf 1928, Abb. 14; Ebertshäuser 1976, S. 934.

ELISABETHKIRCHE

13 (Abb. 28)
Studien zur Elisabethkirche in Marburg: Türme der Westfassade von Süd-West
 [1847]

Bleistift/Papier (weiß)
 352 x 257 mm
 Bezeichnet: *Marburg*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 1145
Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis 1967 als Leihgabe in Marburg.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2859; Hamburg 1982, Nr. 23; Cambridge 1984, Nr. 15; Berlin (West) 1984, Nr. 16.

14 (Abb. 29)

*Studien zur Elisabethkirche in Marburg:
Westportal und verschiedene Details
(Geldstock, Kleinkind, Kapitell des
Südportals)
[1847]*

Bleistift/Papier (weiß)

353 x 255 mm

Bezeichnet: *Marburg* Zum Portal: *Thüren
schwarzgrau. / Beschläge schwarz. /
Löwenköpfe grün. / Thürzarge roth. /
Bildhauerarbeit des Portals / schmutzig gelb,
grau, roth. dunkel (darüber) auf dieser Seite /
ist im Wesentlichen / Alles wie auf der
andern (linke Tür) "ebenso" (linker
Abschnitt des Tympanons) Weinlaub.
(rechter Abschnitt) Rosen*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
1144

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis
1967 als Leihgabe in Marburg.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
2858; Hamburg 1982, Nr. 24; Cambridge
1984, Nr. 14.

Literatur/Abb.: Rumpf 1928, Abb. 5;
Ebertshäuser 1976, S. 922.

15 (Abb. 30)

*Studien zur Elisabethkirche in Marburg:
Sakristei-Aufgang an der Nordseite,
Strebpfeiler und Kapitell [1847]*

Bleistift/Papier (weiß)

204 x 128 mm

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
136

Provenienz: Aus dem Nachlaß.

Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 906
("Architekturstudie Dresden").

16 (Abb. 31)

*Studien zur Elisabethkirche in Marburg:
Sakristeiaufgang an der Nordseite,
Gewändepfeiler und Kapitell
[1847]*

Bleistift/Papier (weiß)

203 x 128 mm

Bezeichnet: *Thür*, zwei Kreuzchen markieren
räumlichen Bezug der Detailskizzen
SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
135 (Gotisches Pfeilerbündel)

Provenienz: Aus dem Nachlaß.

17 (Abb. 32)

*Studien zur Elisabethkirche in Marburg:
Wasserspeier an der Nordseite
[1847]*

Bleistift/Papier (weiß)

185 x 116 mm

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
4409

Provenienz: Aus dem Nachlaß.

18 (Abb. 33)

*Ansicht der Elisabethkirche und des
Deutschordenshofes von Süd-Ost und
Detailskizzen zur Architektur
1847*

Bleistift/Papier (weiß) laviert

352 x 256 mm

Bezeichnet: *Marburg Elisabeth-Kirche. /
A.M. / 47* Zu den Detailskizzen: *rund herum
so: (Pfeiler am südlichen Chorabschnitt)
Regenrinne (Wasserspeier) Profil rund
herum (Sockel)*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel
1142

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis
1967 als Leihgabe in Marburg.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
2851; Berlin (West) 1955, Nr. 161; London
1965, Nr. 13; Berlin 1965, Nr. 10; Erlangen
1971, Nr. 17; Berlin 1979, Nr. 3; Hamburg
1982, Nr. 21; Cambridge 1984, Nr. 17;
Berlin (West) 1984, Nr. 17.

Literatur/Abb.: Jordan/Dohme 1895, S. 12f.;
Rumpf 1928, Abb. 4; Ebertshäuser 1976, S.
919.

19 (Abb. 34)

*Ansicht der "Alten Komturei" des
Deutschordenshofes in Marburg
[1847]*

Bleistift/Papier

128 x 202 mm

Bezeichnet: *Marburg*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
134

Provenienz: Aus dem Nachlaß.

Literatur/Abb.: Wolff 1920, Tafel 43;
Ebertshäuser 1976, S. 924.

20 (Abb. 35)

*Studien zur Elisabethkirche in Marburg:
Blick in den Chor (nach der
Überschwemmung vom 3. August 1847)*
1847

Bleistift/Papier (weiß)

Bezeichnet: *A.M. / 47*

Privatbesitz, Hitzeroth/Marburg

Literatur/Abb.: Rumpf 1928, Abb. 22; Dolff-
Bonekämper 1985 (Abb.87), Dörr 1995.

21 (Abb. 36)

*Studien zur Elisabethkirche in Marburg:
Grabplatte Landgraf Heinrichs des
Ungehorsamen*
[1847]

Bleistift/Papier (weiß)

203 x 128 mm

Bezeichnet: + 1298 / ältester Sohn Heinrichs
/ des Kindes./ Marburg - Kreuzchen-
Markierung

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel
1113

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis
1967 als Leihgabe in Marburg.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
2450; Berlin (West) 1984, Nr. 18.

22 (Abb. 37)

*Studien zur Elisabethkirche in Marburg:
Grabmal des Landgrafen Heinrich I.,
genannt "das Kind von Hessen"*
[1847]

Bleistift/Papier (weiß)

203 x 128 mm

Bezeichnet: *Marburg*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel
1109

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis
1967 als Leihgabe in Marburg.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
2448; Hamburg 1982, Nr. 25; Berlin (West)
1984, Nr. 20.

Literatur/Abb.: Rumpf 1928, Abb. 3;
Ebertshäuser 1976, S. 923 (falsche Inv. Nr.
119).

23 (Abb. 38)

*Studien zur Elisabethkirche in Marburg:
Grabmal des Landgrafen Ludwig I.*
[1847]

Bleistift/Papier (weiß)

203 x 128 mm

Bezeichnet: *A.M. / Marburg*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel
1358

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis
1967 als Leihgabe in Marburg.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
2446; Cambridge 1984, Nr. 16; Berlin (West)
1984, Nr. 21.

Literatur/Abb.: Rumpf 1928, Abb. 2;
Ebertshäuser 1976, S. 925.

24 (Abb. 39)

*Studien zur Elisabethkirche in Marburg:
Grabmal Landgraf Heinrichs III.*
[1847]

Bleistift/Papier (weiß)

203 x 128 mm

Bezeichnet: *A.M. / Marburg - Kreuzchen-
Markierung*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel
1108

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis
1967 als Leihgabe in Marburg.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
2447; Hamburg 1982, Nr. 26 (fälschlich
"Ludwig I"); Berlin (West) 1984, Nr. 19.

25 (Abb. 79)

*Mittelschiff der Elisabethkirche in Marburg
(mit Johanniter-Staffage)*
[um 1847]

Bleistift/Tusche/Wasserfarbe auf Papier
(hellgelb getönt)

350 x 254 mm

Bezeichnet: *Prestissimo Marburg A.M*
(rechter Bildrand)

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel
Donop 1523

Provenienz: Nachlaß Dr. Puhlmann/Potsdam,
erworben für die NG 1882; 1927 bis 1967 als
Dauerleihgabe in Marburg.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1895, Nr.
548; Berlin 1905, Nr. 1793; Berlin (West)
1955, Nr. 23; London 1965, Nr. 18;
Cambridge 1984, Nr. 13; Berlin (West) 1984,
Nr. 14.

Literatur/Abb.: Donop 1902, Nr. 1523;
Rumpf 1928, Abb. 1; Dolff-Bonekämper
1985 (Abb. 88).

STUDIEN IM KASSELER MARSTALL

26 (Abb. 40)

Studie aus dem kurfürstlichen Marstall in Kassel: Mosco Isabel mit Decke und in Rückansicht
1847

Bleistift/Papier (weiß)

204 x 129 mm

Bezeichnet: *A.M. / Mosco. / Isabel / 47*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 870

Provenienz: Aus dem Nachlaß. Bis 1967 als Leihgabe in Kassel

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 4491b; Bremen 1963, Nr. 28; Kassel 1965, Nr. 78; Erlangen 1971, Nr. 19; Cambridge 1984, Nr. 35; Berlin (West) 1984, Nr. 41.

Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 915; Dörr 1996, S. 513.

27 (Abb. 41)

Studie aus dem kurfürstlichen Marstall in Kassel: Moscat Isabel - Vorderläufe, Rumpf und Halsansatz
1847

Bleistift/Papier (weiß)

204 x 128 mm

Bezeichnet: *47 / Moscat / Isabel. / A.M.*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 873

Provenienz: Aus dem Nachlaß. Bis 1967 als Leihgabe in Kassel

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 4491e; Bremen 1963, Nr. 28 oder 31; Berlin (West) 1984, Nr. 91.

28 (Abb. 42)

Studie aus dem kurfürstlichen Marstall in Kassel: Moscat Isabel - Kopf mit Halfter im Profil
1847

Bleistift/Papier (weiß)

204 x 128 mm

Bezeichnet: *Moscat / Isabel. A.M. / 47*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 871

Provenienz: Aus dem Nachlaß. Bis 1967 als Leihgabe in Kassel.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 4491; Bremen 1963, Nr. 28 oder 29; Kassel 1965, Nr. 77; Berlin (West) 1984, Nr. 42.

Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 914 (falsche Maßangaben).

29 (Abb. 43)

Studie aus dem kurfürstlichen Landgestüt in Kassel: Volonnteer - Kopf mit Halfter im Profil, 1847

Bleistift/Papier (weiß)

129 x 205 mm

Bezeichnet: *A.M. / 47. / Cassel Landgestüt / Volonnteer.*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 872

Provenienz: Aus dem Nachlaß. Bis 1967 als Leihgabe in Kassel.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 4491d; Bremen 1963, Nr. 32; Kassel 1965, Nr. 79; Cambridge 1984, Nr. 34 (dort falsche Inv. Nr.); Berlin (West) 1984, Nr. 43.

Literatur/Abb.: Jordan/Dohme 1895, S. 28f; Dangers 1940, S. 289 (Abb).

30 (Abb. 44)

Studie aus Kassel: Zwei Pferdeköpfe
1847

Bleistift/Papier (weiß)

Bezeichnet: *A.M. 47*

Verbleib unbekannt

Literatur/Abb.: Jordan/Dohme 1895, S. 35 (Abb.).

31 (Abb. 45)

Pferdestudie aus Kassel: Yorkshire in Rückansicht
1847

Bleistift/Papier (weiß)

206 x 130 mm

Bezeichnet: *Yorkshire / A.M. 47*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 869

Provenienz: Aus dem Nachlaß. Bis 1967 als Leihgabe in Kassel.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 4491a; Bremen 1963, Nr. 30; Kassel 1965, Nr. 81; Berlin (West) 1984, Nr. 92.

32 (Abb. 47)

Studie zu einem Pferdekopf
[1847/48]

Bleistift/Papier (grau-gelb)

164 x 102 mm

Unbezeichnet

Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 63/132
Provenienz: Aus dem Nachlaß (Stempel auf der Rückseite). Erworben 1963.
Ausstellungen/Kataloge: Bremen 1963, Nr. 33; Kiel 1981, Nr. 161.

MODELLSTUDIEN

33 (Abb. 57)

Modellstudie zum Kasseler Karton: Skizzen zu einer der Ehrenjungfrauen und Kostümstudie zur Kopfbedeckung der Herzogin Sophie von Brabant
 1847

Bleistift/Papier (weiß)

250 x 340 mm

Bezeichnet unten links: *Menzel 47*.

Verbleib unbekannt

Provenienz: 1896 bis 1903 Sammlung Henneberg.

Abbildungsnachweis: SMPK - Zentralarchiv, Mappe (1840), Nr. 1906-206.

Literatur/Abb.: Aukt. Kat. Helbing, S. 17, Nr. 64: "Eine weibliche Figur, schlicht gekleidet, hält auf beiden Händen ein Kissen empor. Eine ähnliche Figur steht nebenbei, den Kopf nach oben gerichtet (durchgestrichen). Nach rechts eine Vorstudie zum Kopfputz einer Edeldame, mit Spitzenhaube, von Schleierbändern überwallt. Kopf selbst nur angegeben."

34 (Abb. 58)

Modellstudie zum Kasseler Karton: Modell- und Trachtstudie [Herzogin Sophie von Brabant]
 1847

Bleistift/Papier (weiß)

350 x 250 mm

Rechts bezeichnet: *A.M. Cassel 47*.

Verbleib unbekannt

Provenienz: 1896 bis 1903 Sammlung Henneberg/Zürich.

Literatur/Abb.: Aukt. Kat. Helbing, Nr. 151 (Abb.).

35 (keine Abb.)

Modellstudie zum Kasseler Karton: Junge Frau mit historischem Kopfputz [Herzogin Sophie von Brabant]
 1847

Bleistift/Papier (weiß)

350 x 245 mm

Rechts bezeichnet: *A.M. Cassel 47*.

Verbleib unbekannt

Provenienz: 1896 bis 1903 Sammlung Henneberg/Zürich.

Literatur/Abb.: Aukt. Kat. Helbing, Nr. 59:

"Von beiden Seiten geht eine weiße Dreispitzhaube auf. Aus der Teilung über dem Scheitel gehen Florschleier aus, die links nach hinten, rechts über die Schultern in breiten Streifen abfallen. Diese Kopfbedeckung ist dem Künstler das Wesentliche, Varianten des Schleiers sind nebenbei gezeichnet, während die eigentliche Figur nur angedeutet ist."

36 (Abb. 48)

Drei Modellstudien zum Kasseler Karton - Figur eines Reiters (nackt und bekleidet) und Figur eines aufrecht stehenden Mannes mit verschränkten Armen in Schlauchhosen
 1847

Bleistift/Papier (weiß)

353 x 257 mm

Bezeichnet: *A.M. / 47*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 1096

Provenienz: Aus dem Nachlaß.

37 (Abb. 49)

Zwei Modellstudien zum Kasseler Karton - Rückenansicht eines Reiters mit langem Mantel und Federbarett und Figur eines aufrecht stehenden Mannes, der sich auf einen Stock stützt
 1847

Bleistift/Papier (weiß)

350 x 257 mm

Bezeichnet: *Menzel / 1847*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 1095

Provenienz: Aus dem Nachlaß. Bis 1966 als Leihgabe im Städtischen Museum Wuppertal.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2423; Berlin (West) 1955, Nr. 155; Bremen 1965, Nr. 21; Cambridge 1984, Nr. 18; Berlin (West) 1984, Nr. 23.

Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 920.

38 (Abb. 50)

Modellstudie zum Kasseler Karton? - Rückenfigur eines Mannes, den rechten Arm erhoben, den linken in die Hüfte gestützt

1847

Bleistift/Papier (weiß)

195 x 132 mm

Bezeichnet: *A.M.* / 47

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 1635

Provenienz: Aus dem Nachlaß.**39** (keine Abb.)*Studie zum Kasseler Karton: Kavalier zu Pferde*

1847

Bleistift/Papier (weiß)

345 x 250 mm

Bezeichnet: *A.M.* 47

Verbleib unbekannt

Provenienz: 1896 bis 1903 Sammlung Henneberg/Zürich.

Literatur/Abb.: Aukt. Kat. Helbing/München vom 26. 10. 1903, S. 16, Nr. 62: "Ein Kavalier halb en face, mit der Linken die Zügel haltend, in der Rechten das gehobene Schwert. Ein scharf gezeichneter Kopf mit runder Aufschlagmütze. Die Brust in einer engen Weste, ohne Schmuck, die Achselklappen rund gerüsch, über den Rücken fällt ein schwerer, langer, geblümter Mantel. Die Beinkleider sind enganschließende Lederhosen; hinter dieser Zeichnung noch eine annullierte Variante. Vorne unten eine männliche Figur, auf dem Stuhle sitzend. Eine schwere Gewandung fällt ihm über die rechte Schulter herunter und bedeckt das linke Bein. Oberkörper ist im übrigen nur angedeutet."

40 (keine Abb.)*Modellstudien zum Kasseler Karton: Zwei Kavalier (scheinbar zu Pferde)*

1847

Bleistift/Papier (weiß)

345 x 245 mm

Rechts bezeichnet: *A.M.* 47.

Verbleib unbekannt

Provenienz: 1896 bis 1903 Sammlung Henneberg/Zürich.

Literatur/Abb.: Aukt. Kat. Helbing/München vom 26. 10. 1903, S. 16, Nr. 61: "Der eine ist fast en face - ausdrucksvolles Gesicht mit Schnurrbart, auf dem Kopf eine Klappmütze mit bauschigem Stoffansatz, der bis über die Schultern hängt. Der Rock ist oben fest anschließend. der andere dürfte nur die Ansicht der Rückseite angeben, der Kopfputz

ist derselbe." Vgl. auch Aukt. Kat. Leo Spik/Berlin, Nr. 390 vom 22.-26. September 1952 (= Gemälde Möbel, Antiquitäten, Teppiche, Handzeichnungen von Adolf von Menzel), Nr. 320: "Reiter und Kostümstudie. (Zweiseitig) a) Zwei Reiter zu Pferde, im Hintergrund weiterer Reiter und Pferdeköpfe, b) Page, zwei Bärtige und Dame in altdeutscher Tracht, Bleistift H 17 cm, Br. 20,5 cm, Gerahmt unter Passepartout."

41 (Abb. 51)*Modellstudien zum Kasseler Karton: Page in zwei Rückenansichten und Detailskizze (rechte Hand umfaßt einen Stab)*

1847

Bleistift/Papier (weiß)

300 x 240 mm

Bezeichnet: *A.M.* /47

Sammlung Reemtsma/Hamburg

Provenienz: Vermutlich 1896 bis 1903 Sammlung Henneberg/Zürich.Ausstellungen/Kataloge: Berlin (West) 1955, Nr. 158; Bremen 1963, Nr. 20; Hamburg 1982, Nr. 30.Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 926.**42** (Abb. 52)*Modellstudien zum Kasseler Karton (durchgepauste Kopie): Page in Rückenansicht*

Bleistift/Transparentpapier (gelblich), auf Pappe aufgezogen

315 x 200 mm (Blatt), 430 x 310 mm (Pappe)

Bezeichnet: *A.M.* / 47 - von fremder Hand auf Bildträger geschrieben *Studie zu dem Carton 'Sophie von Brabant'*. später hinzugefügt (andere Handschrift v. *Adolf Menzel gezeichnet*-

Staatliche Kunstsammlungen Weimar, Inv. Nr. L 1200/c

Provenienz: Nachlaß Carl Johann Arnold; Katharina Becker/Weimar; am 2. März 1971 den Kunstsammlungen übergeben.**43** (Abb. 53)*Modellstudien zum Kasseler Karton (durchgepauste Kopie): Page in Rückenansicht, Detailskizze zum**Schulteransatz und Kopf einer jungen Frau im Profil (Caroline Arnold)*

Bleistift/Transparentpapier (gelblich), auf Pappe aufgezogen
 340 x 222 mm (Blatt), 430 x 310 mm (Pappe)
 Bezeichnet: *A.M. / 47* (links) und *Caroline* (unterhalb Porträtkopf) - von fremder Hand auf Bildträger geschrieben *Studie zu dem Carton 'Sophie von Brabant'.* " später hinzugefügt (andere Handschrift - *A. Menzel gezeichnet* -
 Staatliche Kunstsammlungen Weimar, Inv. Nr. L 1200/e
Provenienz: Nachlaß Carl Johann Arnold; Katharina Becker/Weimar; am 2.März 1971 den Kunstsammlungen übergeben.

44 (keine Abb.)

Modellstudien zum Kasseler Karton: Studie zu einem Zeremonial [Page in kurzem Faltenrock in fünf verschiedenen Ansichten]
 1847

Bleistift/Papier (weiß)

245 x 340 mm

Bezeichnet: *A. M. 47*

Verbleib unbekannt

Provenienz: 1896 bis 1903 Sammlung Henneberg/Zürich.

Literatur/Abb.: Aukt. Kat. Helbing, Nr. 65: "Fünf Varianten derselben Figur. Junger Mann in kurzem Faltenrock und eng anliegenden Lederhosen. Der linke Arm zum Tragen eines Gegenstandes erhoben. Links eine Priesterfigur in Gürtelkleid. Kopf fehlt."

45 (keine Abb.)

Modellstudien zum Kasseler Karton?: Skizzen von zwei Knaben

Bleistift/Papier (weiß)

195 x 120 mm

Unten bezeichnet: *A. M.*

Verbleib unbekannt

Provenienz: 1896 bis 1903 Sammlung Henneberg/Zürich.

Literatur/Abb.: Aukt. Kat. Helbing, Nr. 67: "Skizzen von zwei Knaben. Von Rückseite. - Eigentlich nur Kopfsilhouetten, daneben einzelne Hände und Füße."

46 (Abb. 54)

Modellstudien zum Kasseler Karton: Drei Ansichten einer jungen Frau, einen Korb auf ihrem Kopf balancierend
 1847

Bleistift/Papier (weiß)

240 x 150 mm

Bezeichnet (linker Bildrand): *Menzel / Cassel. 47 / Sophie Koch. Weserthor beim Gärtner Pietsch.*

Privatbesitz

Provenienz: Evt. identisch mit Nr. 36 des Aukt. Kat. Helbing/München (Sammlung Henneberg). Vgl. auch Aukt. Kat. Lange 1939, Nr. 14.

Literatur/Abb.: Wolff 1920, Abb. 42. Kat. Hamburg 1982, Abb. -Nr. 23.

47 (Abb. 55)

Modellstudie zum Kasseler Karton: Junge Frau mit Korb auf dem Kopf
 [1847]

Bleistift/Papier (weiß)

248 x 108 mm

Bezeichnet: *A.M.*

Privatbesitz/Kollow

Provenienz: Vgl. Aukt. Kat. Haßfurter vom 11.1976, Nr. 2787.

Ausstellungen/Kataloge: Hamburg 1982, Nr. 29.

48 (Abb. 56)

Modellstudie zum Kasseler Karton (durchgepauste Kopie): Figur einer der Ehrenjungfrauen, eine Schale in ihren Händen haltend

Bleistift/Transparentpapier (weiß) auf Pappe aufgezogen

220 x 340 mm (Blatt); 430 x 310 mm

(Pappe)

Bezeichnet: *A.M. / 47* (links) - von fremder Hand auf Bildträger geschrieben *Studie zu dem Carton 'Einzug der Sophie / von Brabant in Marburg' / (für den Kunstverein in Cassel 1847/48 gezeichnet) / von A. Menzel*
 Staatliche Kunstsammlungen Weimar, Inv. Nr. L 1200/b

Provenienz: Nachlaß Carl Johann Arnold; Katharina Becker/Weimar.

49 (keine Abb.)

Modellstudie zum Kasseler Karton: Mädchen mit Korb auf dem Kopfe
[1847]

Bleistift/Papier (weiß)
245 x 120 mm
Bezeichnet o.r.: *A.M.*
Verbleib unbekannt
Provenienz: 1896 bis 1903 Sammlung Henneberg/Zürich.
Literatur/Abb.: Aukt. Kat. Helbing, S. 16, Nr. 60: "Das Mädchen ist in einfacher, leichter Gewandung - mit den beiden bloßen Händen hält es einen Korb auf dem Kopfe. Wenig ausgeführt."

50 (keine Abb.)
Modellstudien zum Kasseler Karton: Drei weibliche Figuren mit Körben
1847

Bleistift/Papier (weiß)
245 x 340 mm
Rechts bezeichnet: *A. Menzel Cassel 47*
Verbleib unbekannt
Provenienz: 1896 bis 1903 Sammlung Henneberg/Zürich.
Literatur/Abb.: Aukt. Kat. Helbing vom 26. 10. 1903, Sammlung Henneberg, S. 17, Nr. 66: "Wenig ausgeführte Gestalten, leichte Gewandung und aufgeschürzte Oberkleider. Diese Frauen tragen im Bilde Blumen und Früchte herbei."

51 (Abb. 59)
Modellstudien zum Kasseler Karton: Alter Mann in Zeremonienmantel
1847

Bleistift/Papier (weiß)
345 x 245 mm
Bezeichnet: *A. M. Cassel 47*
Verbleib unbekannt
Provenienz: 1896 bis 1903 Sammlung Henneberg/Zürich.
Literatur/Abb.: Aukt. Kat. Helbing vom 26. 10. 1903, Sammlung Henneberg, S. 15, Nr. 58 (Abb.): "Ansicht von der Rückseite. Vom Hinterkopf bis zu den Schläfen fällt wallendes Haar, vom Gesicht ist nur ein breiter Backenbart zu sehen. Von der Schulter fällt ein langer, faltiger Mantel, der auf der Erde aufliegt. In der rechten Hand trägt der Mann einen langen Stab, auch als Zeichen seiner Würde."
52 (Abb. 60)

Modellstudie für den Kasseler Karton?: Stehender Mann im bodenlangen Mantel mit Stock
[1847]

Kreide/Papier (weiß)
458 x 276 mm
SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 1426
Provenienz: Aus dem Nachlaß.

53 (keine Abb.)
Modellstudie zum Kasseler Karton: Mantelstudie
1847

Bleistift/Papier (weiß)
210 x 200 mm
Links unten bezeichnet: *A.M. 47*
Verbleib unbekannt
Provenienz: 1896 bis 1903 Sammlung Henneberg/Zürich.
Literatur/Abb.: Aukt. Kat. Helbing, Nr. 63: "Ein langer, wallender Mantel, der über den rechten erhobenen Arm fällt und hier mächtige Falten wirft. Eine Hand umfaßt einen einfachen Stab."

DETAILLSKIZZEN

54 (Abb. 61)
Modellstudien zum Kasseler Karton (gepauste Kopie): Figur eines Pagen in Rückenansicht und Detailstudien zu einer erhobenen Hand

Bleistift/Transparentpapier (gelblich), auf Pappe aufgezogen
315 x 200 mm (Blatt); 430 x 310 (Pappe)
Bezeichnet: *A.M. / 47* (links) - von fremder Hand auf Bildträger geschrieben *Studie zu dem Carton 'Sophie von Brabant'*. Später hinzugefügt (andere Handschrift) v. *Adolf Menzel gezeichnet*.
Staatliche Kunstsammlungen Weimar, Inv. Nr. L 1200/a
Provenienz: Nachlaß Carl Johann Arnold; Katharina Becker/Weimar, 1971 an die Kunstsammlungen abgegeben.

55 (Abb. 62)
Modellstudien zum Kasseler Karton (durchgepauste Kopie): Kopf des größeren Pagen, Rückenfigur des Reiters im Vordergrund und Detailskizzen zu einer rechten Hand, die einen Stab bzw. ein Schwert erhebt

Bleistift/Transparentpapier (gelblich), auf
Pappe aufgezogen
220 x 340 mm (Blatt); 310 x 430 (Pappe)
Bezeichnet: *A.M. / 47* (links) - von fremder
Hand auf Bildträger geschrieben *Studie zu
dem Carton 'Sophie von Brabant'*. später
hinzugefügt (andere Handschrift) - *A. Menzel
gezeichnet*-
Staatliche Kunstsammlungen Weimar, Inv.
Nr. L 1200/d
Provenienz: Nachlaß Carl Johann Arnold;
Katharina Becker/Weimar.

KOMPOSITIONSSKIZZE

56 (Abb. 75)
Kompositionsskizze zum Kasseler Karton:
Reiter und Pagen im rechten Bildabschnitt
[1847/48]

Bleistift/Papier (weiß)
188 x 123 mm
SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
1973
Provenienz: Aus dem Nachlaß.

DAS KARTONATELIER

57 (Abb. 72)
*Kartonatelier in Kassel: Leiter und
Gerüstinstallation vor der aufgespannten und
weitgehend vollendeten Zeichnung*
[1848]

Bleistift/Papier (weiß)
104 x 164 mm
Bezeichnet: *A. Menzel [verso] Mein Carton-
Atelier zu Kassel in alten Arnolds Hause*
SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 794
Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis
1959 als Leihgabe in Marburg.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
4122; Bremen 1963, Nr. 22; Cambridge
1984, Nr. 22; Erlangen 1971, Nr. 32;
Hamburg 1982, Nr. 32; Berlin (West) 1984,
Nr. 26.
Literatur/Abb.: Jordan/Dohme 1895, S. 12f;
Rumpf 1928, Abb. 6. Ebertshäuser 1976, S.
928.

58 (Abb. 73)
Menzel bei der Arbeit am "Kasseler Karton"
1847/48

Wasserfarbe/Papier
180 x 130 mm

Verbleib unbekannt (1905 im Besitz von
Fräulein E. Maercker/Berlin)
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
284 (Abb. S. 305); Hamburg 1982, S. 77.
Literatur/Abb.: Schmidt 1958, S. 116, Anm.
22.

59 (Abb. 74)
Carl Johann Arnold: *Menzel bei der Arbeit
am "Kasseler Karton"*
1847/48

Bleistift/Papier (weiß)
250 x 195 mm
Bezeichnet: *Ad. Menzel a. d. Carton Sophie
v. Brabant zeichnend 1847 b. Vater in Cassel*
Verbleib unbekannt
Literatur/Abb.: Aukt. Kat. Henrici/Berlin
(12.-15. 4. 1919), Nr. 394a, Abb. XLVII
(geschätzt auf 1500/2000.-); Kirstein 1919,
S. 37.

DIE KUNSTBETRACHTER

60 (Abb. 85)
Die Kunstbetrachter
1847

Pastellkreiden und Bleistift/Papier (grau-
braun getönt)
304 x 168 mm
Bezeichnet: *Ad. Menzel. / 1847*
Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Inv.
Nr. 562 A
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
120 ("Zwei Herren"); Nürnberg 1967, Nr.
181; Kassel 1965, Nr. 74; Erlangen 1971, Nr.
15; Kiel 1981, Nr. 38.
Literatur/Abb.: Kaiser 1965, S. 46f, Tafel 6;
Kaiser 1966/1969, S. 33, S. 129, Nr. 27;
Ebertshäuser 1976, S. 955.

61 (Abb. 86)
Skizzen zu "Die Kunstbetrachter"
[1847]

Schwarze Kreide/Papier (gelb-bräunlich
getönt)
157 x 287 mm
SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
1629 (Rückseite)
Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
1847?

62 (Abb. 87)*Skizzen zu "Die Kunstbetrachter"*

[1847]

Bleistift/Papier (weiß)

175 x 130 mm (beschnitten)

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 3641 ("Gesicht, Brustbild und figürliche Skizzen")

Provenienz: Aus dem Nachlaß.Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 433.Literatur/Abb.: Lammel 1987, Nr. 127 (Abb.).**INSTALLATION****63 (Abb. 89)***Kartonatelier in Kassel: Männer bei Abnahme der Kartonleinwand*

[1848]

Bleistift/Papier (weiß)

153 x 153 mm

Bezeichnet: A.M. (oben, von fremder Hand?)

Kartonabnahme von der Wand

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 796

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis 1959 als Leihgabe in Marburg.Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 4125; Bremen 1963, Nr. 24; Hamburg 1982, Nr. 33; Cambridge 1984, Nr. 23; Berlin (West) 1984, Nr. 27.Literatur/Abb.: Jordan/Dohme 1895, S. 12f.**64 (Abb. 90)***Kartonatelier in Kassel: Männer bei Arbeiten mit einer Leiter (Links durchgestrichen die Skizze eines Reiters mit Topfhelm)*

[1848]

Bleistift/Papier (weiß)

164 x 104 mm

Bezeichnet: A.M. - von fremder Hand 4123

(= Kat. Berlin 1905), verso *abgebröckelte Wandstücke*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 795

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis 1959 als Leihgabe in Marburg.Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 4123; Bremen 1963, Nr. 23; Hamburg 1982, Nr. 31; Cambridge 1984, Nr. 21; Berlin (West) 1984, Nr. 25.Literatur/Abb.: Jordan/Dohme 1895, S. 12f; Rumpf 1928, Abb. 8; Ebertshäuser 1976, S. 929.**65 (Abb. 91)***Kartonatelier in Kassel: Männer bei Arbeiten an der rückseitigen Aufspannung der Leinwand*

[1848]

Bleistift/Papier (weiß)

210 x 210 mm (beschnitten)

Bezeichnet: A.M.

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 798

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis 1959 als Leihgabe in Marburg.Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 4124; Bremen 1963, Nr. 25; Cambridge 1984, Nr. 20; Berlin (West) 1984, Nr. 24.Literatur/Abb.: Jordan/Dohme 1895, S. 12f.**NACHRUHM****66 (Abb. 96)**

Richard Winckel:

Professor Theodor Volbehr im Profil vor dem Menzel-Karton des Magdeburger Museums
1910

Radierung

190 x 240 mm

Kulturgeschichtliches Museum Magdeburg

Bemerkungen: Richard Winckel war Lehrer an der Magdeburger Kunstgewerbeschule - Für den Hinweis auf das Blatt danke ich Frau Dagmar Korn/ Kulturgeschichtliches Museum Magdeburg

GELEGENHEITSARBEITEN

PORTRÄTS DER ARNOLDS

67 (Abb. 1)

Umschlag eines Briefes an Karl Heinrich Arnold

1841

a) Außenseite

Feder/Tusche auf Papier (gelblich getönt), aus vier dreieckigen Blättern zusammenmontiert und auf festen Zeichenkarton geklebt und mit Tusche umrandet

135 x 197 mm

Bezeichnet: [im oberen Dreieck:]

Herzensfreund! / Gedenken Sie bei Anblick des leeren / Inhalts, mit Tinte Ihrem Freunde / dann und wann / Ein / Lebenszeichen von Sich [im linken Dreieck:] *aber nicht so* [im rechten Dreieck:] *und nicht so* [im unteren Dreieck:] *lieber so / zu geben!*

Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv. Nr. 2629 A

b) Innenseite

Feder/Tusche/Goldfarbe auf Papier (gelblich getönt), montiert, auf festen Zeichenkarton geklebt und zweimal mit Goldfarbe umrandet

132 x 202 mm

Bezeichnet: [am oberen Bildrand:] *Am*

liebsten so! [links unten:] *Adolph / Menzel.*

1841

Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv. Nr. 2630 A

Ausstellungen/Kataloge: Erlangen 1971, Nr. 8; Kiel 1981, Nr. 3 und 4.

Literatur/Abb.: Kaiser 1966/69, S. 17 und S. 127, Nr. 11/12; Ebertshäuser 1976, S. 820/821.

68 (Abb. 114)

Bildnis des Karl Heinrich Arnold

1848

Öl/Leinwand

48 x 39 cm

Bezeichnet: *A.M. 48*

SMPK - Nationalgalerie Inv. Nr. NG 980

Provenienz: Ehem. im Familienbesitz

Arnold: Carl Johann Arnold/Weimar;

Erworben für die NG 1906.

Ausstellungen/Kataloge: Tschudi 1905, Nr. 56; Jahrtausendausstellung 1906, Nr. 1147; Berlin 1935, Nr. 13; Berlin (West)(?) 1955, Nr. 33, Abb. 15; Kassel 1964, Nr. 70.

Literatur/Abb.: Tschudi, Aus Menzels jungen Jahren, 1905, S. 235; Tschudi 1906, S. 30; Scheffler 1915, S. 52f und 62f; Kirstein 1919, S. 29; Gläser 1922, S. 54; Waldmann 1942, Abb. 25; Kat. Berlin/NG 1976, S. 267f; Hermand 1986, S. 46; Lammel 1993 (Kreise), S. 24, Abb. 16.

69 (Abb. 113)

Carl Johann Arnold: *Menzel an der Staffelei, Carl Heinrich Arnold malend*

1847

Bleistift/Papier (gelblich)

175 x 158 mm

Bezeichnet: *"A. Menzel / - K.H. Arnold / malend 1847 / (unten rechts:) Cassel 1847 - / C. Arnold"*

SMPK - Nationalgalerie (Leihgabe des Märkischen Museums)

Ausstellungen/Kataloge: Berlin (Ost) 1955, Nr. 5.

Literatur/Abb.: Lammel 1993 (Kreise), S. 25, Abb. 18.

70 (Abb. 101)

Bildnis der Antonie Arnold

1841

Bleistift/Papier (weiß)

400 x 300 mm (Träger-Karton)

Bezeichnet: *A.M. / 1841*

Kunstsammlungen zu Weimar

(Kupferstichkabinett?), Inv. Nr. L 1201

Provenienz: Ehem. im Familienbesitz der

Arnolds: Stephanie Treusch von Buttlar-Brandenfels zu Plathe

Literatur/Abb.: Tschudi 1905, S. 234; Kat. Berlin/Bremen 1996.

71 (Abb. 102)

Bildnis der Friederike Arnold

1841

Bleistift/Papier (weiß)

200 x 127 mm

Bezeichnet: *A.M. Cassel 23 Sept 1841.*

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg,

Graphische Sammlung, Inv. Nr. Hz 5812

Ausstellungen/Kataloge: Berlin (West) 1955, Nr. 144; London 1965, Nr. 5.

Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 816;
Hermand 1986, S. 40.

72 (Abb. 103)
Stehende weibliche Figur [Friederike Arnold]
1841

Bleistift/Papier (weiß)
147 x 128 mm
Bezeichnet: *A.M. Cassel 25 Sept. 1841.*
SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel
1607
Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Bemerkungen: Gezeichnet am 16. Geburtstag
der Dargestellten.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
5187 (Kostümstudie).

73 (Abb. 104)
Sitzende Dame mit verschränkten Händen
[Friederike Arnold]
[um 1845]

Bleistift/Papier
143 x 150 mm (Fragment)
SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
1718
Provenienz: Aus dem Nachlaß.

74 (Abb. 105)
Bildnis einer jungen Frau

Fragment
Verbleib unbekannt, zuletzt München

Literatur/Abb.: The Witt Library-Courtauld
Institute of Art London, German School-Box
No 775 (Microfiche-Nr. 7450).

75 (Abb. 106)
Porträt der Friederike(?) Arnold
um 1845

Öl/Leinwand, auf Pappe aufgezogen
(Fragment)
42 x 29 cm
SMPK - SZ Menzel NG 7/57
Provenienz: Besitz von Hans
Mackowsky/Berlin, erworben von der NG
1957.
Literatur/Abb.: Kat. Berlin (Ost) 1968, S.
140 (Caroline Arnold); Kat. Berlin (Ost)
1976, S. 257f.

76 (Abb. 107)
*Friederike Arnold sitzend, Studien im Profil
und Halbprofil*
1845

Bleistift/Papier
Verbleib unbekannt
Literatur/Abb.: Wolff 1920, Nr. 34
(Privatbesitz, dat. 1845).

77 (Abb. 94)
*Damenbildnis [Friederike Arnold], Studie zu
"Die Störung"?*

Bleistift/Papier
274 x 202 mm
SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
1676
Provenienz: Aus dem Nachlaß.

78 (Abb. 108)
Bildnis der Friederike Arnold
1845

Öl/Leinwand
69 x 62 cm
Bezeichnet: *Ad. Menzel. 1845*
SMPK - SZ Menzel Ng 974
Provenienz: Erworben 1904.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 6;
Wiesbaden 1952, Nr. 152; Berlin 1955, Nr.
9; Kassel 1964, Nr. 72; Erlangen 1971, Nr.
11.
Literatur/Abb.: Tschudi, Aus Menzels jungen
Jahren 1905, S. 238 (bzw. 14, Nr. 24, 15,
Abb. 24?); Scheffler 1911, S. 515; Tschudi-
Nr. 28; Scheffler 1912, S. 117; Scheffler
1914, S. 87; Kirstein 1919, S. 31; Justi 1920,
S. 143; Scheffler 1922/23, S. 52/61; Gläser
1932, S. 65; Waldmann 1941, S. 13, Abb. 6;
Kaiser 1956, S. 47/48; Novotny 1960, S.
161; Hütt 1965, S. 13, 18; Kaiser 1975, S.
13; Kat. Berlin/NG 1976, S. 254f; Lammel
1993 (Kreise), S. 26, Abb. 19.

79 (Abb. 109)
Bildnis der Caroline Arnold
1847

Pastellkreiden, Pinsel/Deckweiß auf Papier
(braun getönt)
452 x 345 mm
Bezeichnet: *A.M. / 1847*
Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Inv.
Nr. 2217 A

Provenienz: Bildhauer Moser, Berlin 1901; Heinrich Maaß, Berlin.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 280; Berlin 1911, Nr. 2736; Kassel 1965, Nr. 71; Nürnberg 1967, Nr. 179; Erlangen 1971, Nr. 14; Kiel 1981, Nr. 6.

Literatur/Abb.: Boetticher Nr. 11; Tschudi-Nr. 194; Kaiser 1965, S. 17 und 50, Tafel 18; Ebertshäuser 1976, S. 954; Lammel 1993 (Kreise), S. 25, Abb. 17; Kat. Berlin 1996, S. 125, Anm. 3 (Friederike Arnold).

80 (Abb. 110)

Bildnis der Caroline Arnold
[um 1847/48]

Farbige Kreiden/Papier (hellbraun getönt)
435 x 303 mm

Bezeichnet: *desgl.* (Rückseite)

SMPK - SZ Menzel Kat. 1326

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 1596; Berlin (Ost) 1980, Nr. 6.

Literatur/Abb.: Tschudi 1905, S. 198.

81 (Abb. 111)

Bildnis der Caroline Arnold mit Haarschleife und Spitzenkragen
1848

Farbige Pastellkreide auf Tonpapier
45 x 33,8 cm

Bezeichnet: *A.M. März 1848*

Zürich, Sammlung Arturo Cuéllar

Provenienz: Familienbesitz Arnold, Stephanie Treusch zu Buttlar-Brandenfels zu Plathe.

Ausstellungen/Kataloge: Paris-Washington-Berlin 1996, Nr. 40.

Literatur/Abb.: Tschudi-Nr. 197; Tschudi, Aus Menzels jungen Jahren, S. 241, Abb. S. 141.

82 (Abb. 115)

Bildnis Carl Johann Arnold
1846/47

Pastell/Papier (hellbraun getönt)
460 x 330 mm

Bezeichnet: *A.M. 1847*

SMPK - SZ Menzel Nr. 1723.

Provenienz: Carl Johann Arnold/Weimar; erworben für die NG 1906.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 5714; Berlin 1935, Nr. 94; Berlin (Ost) 1955, Nr. 161; Berlin (Ost) 1980, Nr. 5; Paris-Washington 1996, Nr. 39; Berlin 1997, Nr. 39.

Literatur/Abb.: Tschudi-Nr. 196. Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren, S. 239; Scheffler 1922, S. 79; Kirstein 1919, S. 32; Lammel 1992, S. 143; Lammel 1993, Kreise, S. 31ff, Abb. 27.

83 (Abb. 116)

Brief an Karl Heinrich Arnold mit einer Carl Johann Arnold karikierenden Darstellung
1847

Feder/Tusche auf Papier

SMPK - Zentralarchiv

Literatur/Abb.: Tschudi, Aus Menzels jungen Jahren, 1905, S. 268; Wolff 1914 (Brief vom 13.2.1847); vgl. auch Kirstein 1919, S. 30f.

84 (Abb. 117)

Knabe am Schreibtisch [Carl Johann Arnold]
um 1845/47

Öl/Leinwand
200 x 490 mm

SMPK - NG 4582 (A III 775)

Provenienz: Aus dem Nachlaß erworben 1906; vor 1945 Dauerleihgabe im Schlesischen Museum der bildenden Künste Breslau.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 5821; Wiesbaden 1952, Nr. 150; Berlin (West) 1955, Nr. 16; Paris-Washington 1996, Nr. 27; Berlin 1997, Nr. 27.

Literatur/Abb.: Tschudi-Nr. 21; Meier-Graefe 1906, S. 93; Waldmann 1941, S. 11 und S. 43, Abb. 4. Kat. Schmidt 1954, S. 231, Anm. 94, Abb. 179; Kat. NG 1976, S. 260 (Abb.).

85 (Abb. 118)

Carl Johann Arnold auf dem Sofa eingeschlafen
[1845 oder 1847/48]

Bleistift/Papier

130 x 180 mm

Privatbesitz

Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 952.

86 (Abb. 119)

Aus dem Skizzenbuch von 1846: Skizzen und Studien zu einem runden Tisch, einem geschnittenen Pferd, einer Frau mit Kind und zu Carl Johann Arnold in ein Kanapee gelehnt

Bleistift/Papier

133 x 207 mm

SMPK - Kupferstichkabinett

Provenienz: Aus dem Nachlaß.

Literatur/Abb.: Weidmann 1938, S. 20; Ebertshäuser 1976, S. 871.

87 (Abb. 120)

Aus dem Skizzenbuch von 1846: Carl Johann Arnold, ausgestreckt auf einem Kanapee liegend

Bleistift/Papier

133 x 207 mm

SMPK - Kupferstichkabinett

Provenienz: Aus dem Nachlaß.

Literatur/Abb.: Weidmann 1938, S. 18; Ebertshäuser 1976, S. 867.

88 (Abb. 121)

Carl Johann Arnold im Bett schlafend
[1845 oder 1847/1848]

Bleistift/Papier (leicht vergilbt), beschnitten
122 x 196 mm

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 3519

Provenienz: Aus dem Nachlaß.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 4695; Berlin (Ost) 1955, Nr. 148.

Literatur/Abb.: Schmidt 1954, S. 232, Anm. 97; Ebertshäuser 1976, S. 949.

STADTANSICHTEN

89 (Abb. 99)

Der Wilhelmshöher Platz in Kassel (Blick aus einem Fenster des Arnoldschen Wohnhauses)
1841

Bleistift/Papier (weiß)

200 x 265 mm

Bezeichnet: *gez. aus dem Fenster meines Zimmers bei Arnold. Sept. 1841*

Privatbesitz, Sammlung Keiser/Staufen

Ausstellungen/Kataloge: Bremen 1963, Nr. 19.

90 (Abb. 100)

Häuser und Gärten bei Kassel (Blick aus einem Fenster des Arnoldschen Wohnhauses)
1847

Bleistift/Papier (weiß)

211 x 257 mm

Bezeichnet: *A.M. / Cassel 47*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 1141

Provenienz: Aus dem Nachlaß.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2833.

91 (Abb. 124)

Blick durch eine Straße auf den Herkules in Kassel
1847

Bleistift/Papier (weiß)

204 x 129 mm

Bezeichnet: *A.M. / Kassel 47*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 285

Provenienz: Aus dem Nachlaß. Bis 1967 als Leihgabe in Kassel.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2844; London 1965, Nr. 14; Berlin 1965, Nr. 11; Hamburg 1982, Nr. 35; Cambridge 1984, Nr. 25; Berlin (West) 1984, Nr. 29.

Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 902.

92 (Abb. 185)

Blick durch eine Straße auf die Martinskirche in Kassel
[1866]

Bleistift/Papier (weiß)

203 x 128 mm

Bezeichnet: *A.M./ Cassel.*

Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1971/293

Provenienz: Gerda Bassenge/Berlin, Auktion 18/1971, Nr. 884-1; erworben für Kassel 1971.

93 (Abb. 151)

Die Schlagd an der Fulda bei Kassel
1847

Bleistift/Papier (weiß)

257 x 354 mm

Bezeichnet: *A.M. / 47*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 1760

Provenienz: Sammlung Justizrat Ivers/Berlin, erworben für die NG 1908; bis 1967 als Leihgabe in Kassel.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 5768; Berlin 1923, Nr. 6; Berlin (West) 1955, Nr. 154; Bremen 1963, Nr. 196; London 1965, Nr. 16; Berlin 1965, Nr. 13; Erlangen 1971, Nr. 18; Cambridge 1984, Nr. 24; Berlin 1984, Nr. 28.

Literatur/Abb.: Tschudi 1905 Aus Menzels jungen Jahren, S. 289; Bredt 1920, S. 17; Wolff 1920, Tafel 39; Rumpf 1928, Abb. 10; Ebertshäuser 1976, S. 918.

94 (Abb. 153)

An der Fulda bei Kassel (Blick vom Rondell auf die Orangerie)
1847

Bleistift/Papier (weiß)

258 x 352 mm

Bezeichnet: *A.M. / 48. Cassel*

Privatbesitz

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1903 (Künstlerhaus, 6.-25. September), Nr. 8; Berlin/Bremen 1994, Nr. 2.

Literatur/Abb.: Busch 1996, S. 458ff.

95 (Abb. 154)

Der Marstädter Platz in Kassel
[1847/48]

Bleistift/Papier (weiß)

255 x 354 mm

Bezeichnet: *Cassel*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 1140

Provenienz: Aus dem Nachlaß. Bis 1967 als Leihgabe in Kassel

Ausstellungen/Kataloge: Berlin/Secession 1899 ("Cassel"); Berlin 1905, Nr. 2828; Bremen 1963, Nr. 197; London 1965, Nr. 19; Berlin 1965, Nr. 16; Erlangen 1971, Nr. 21; Hamburg 1982, Nr. 34; Cambridge 1984, Nr. 27; Berlin 1984, Nr. 31.

Literatur/Abb.: Meier-Graefe 1906, S. 72; Kaiser 1978, S. 12.

WILHELMSHÖHE

96 (Abb. 147)

Blick auf Wilhelmshöhe und Herkules
1847

Bleistift/Papier (weiß)

205 x 129 mm

Bezeichnet: *Cassel A.M. / 47*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 2666

Provenienz: Aus dem Nachlaß. Bis 1967 als Leihgabe in Kassel.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2837; London 1965, Nr. 17; Bremen 1963, Nr. 195; Berlin 1965, Nr. 14; Cambridge 1984, Nr. 26; Berlin (West) 1984, Nr. 30.

Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 900.

97 (Abb. 148)

Herkules und Kaskade auf Wilhelmshöhe
1841

Bleistift/Papier (weiß)

208 x 127 mm

Bezeichnet: *auf Wilhelmshöh Sept. 1841*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 126

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927-1967 als Leihgabe in Kassel.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2847; Berlin (West) 1955, Nr. 145; London 1965, Nr. 4; Berlin 1965, Nr. 2; Hamburg 1982; Cambridge 1984, Nr. 2 (falsche Inv. Nr.); Berlin (West) 1984, Nr. 2.

98 (Abb. 149)

Herkules auf Wilhelmshöhe bei Kassel
[1893]

Bleistift/Papier (weiß)

205 x 124 mm

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel

Kat. 1517

Provenienz: Erworben für die NG vor 1902.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 1787.

KARLSAUE

99 (Abb. 184)

Orangerie und Küchenpavillon in Kassel
[1866]

Bleistift/Papier (weiß)

230 x 295 mm

Unbezeichnet

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 191

Provenienz: Aus dem Nachlaß.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2845; Berlin (Ost) 1955, Nr. 321.

Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 1080.

100 (Abb. 183)
*Orangerie in Kassel, Ringerstatue auf
 Postament in Untersicht*
 1866

Bleistift/Papier (weiß)
 202 x 128 mm
 Bezeichnet: *AM / 66*
 Staatliche Kunstsammlungen Kassel,
 Graphische Sammlung, Inv. Nr. L 106
 (Bund)

101 (Abb. 186)
*Marmorbade in Kassel, Innenraum mit
 brennendem Kamin*
 1866

Deckfarben und Bleistift auf Papier
 (hellbraun getönt), weiß gehöht
 420 x 280 mm (Tschudi 1905) oder 294 x
 229 mm (Kat. Berlin 1955)
 Bezeichnet: *Menzel 1866*
 SMPK - SZ Menzel N 4426
Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin (Ost) 1955,
 Nr. 320; Berlin (Ost) 1980, Nr. 48.
Literatur/Abb.: Tschudi-Nr. 174 (falsche
 Datierung "1840/1850").

102 (Abb. 187)
Statue eines Satyrs im Marmorbade zu Kassel
 1866

Deckfarben und Bleistift auf Papier (getönt),
 weiß gehöht
 290 x 230 mm
 Bezeichnet: *Marmorbade zu Cassel 1866*
Menzel
 Verbleib unbekannt
Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin (Tschudi)
 1905, Nr. 537.

DIE CATTENBURG

103 (Abb. 156)
Ruine der Cattenburg in Kassel
 1847

Bleistift/Papier (weiß)
 335 x 257 mm
 Bezeichnet: *aus der Ruine der Cattenburg /*
A.M. 47
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
 189
Provenienz: Aus dem Nachlaß.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
 2829.
Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 931.

104 (Abb. 157)
Ruine der Cattenburg in Kassel
 1848

Bleistift/Papier (weiß)
 170 x 258 mm
 Bezeichnet: *48. / A.M.*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
 188
Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
 2831.

105 (Abb. 158)
Ruine der Cattenburg in Kassel
 1848

Bleistift/Papier (weiß)
 353 x 257 mm
 Bezeichnet: *Cassel / A.M. / 48. / Cattenburg*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
 190
Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
 2830; Berlin (Ost) 1955, Nr. 236; Berlin
 (Ost) 1980, Nr. 167 (dort als Inv. Nr. N 190
 Kat. 1905:2830).
Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 930.

RENTHOF

106 (Abb. 191)
Der Renthofbrunnen in Kassel
 1893

Bleistift/Papier (weiß)
 211 x 130 mm
 Bezeichnet: *Cassel / 93 / A.M.*
 Staatliche Kunstsammlungen Kassel,
 Graphische Sammlung, Inv. Nr. AZ 4536
Provenienz: Sammlung G.
 Engelbrecht/Hamburg, erworben für Kassel
 1974 aus Auktion Amsler u. Ruthard/Berlin.
Literatur/Abb.: Aukt. Kat. Amsler und
 Ruthard/Berlin, 28./29.10. 1974, Nr. 448
 ("reich verziertes Grabdenkmal in einer
 Kirche zu Kassel"); Kaiser 1978, S. 13.

KUNSTSAMMLUNGEN

107 (Abb. 189)

Skizze nach einem Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Kasseler Galerie (Michelangelo Cerquozzi, gen. delle Bataglie: Gartenfest im Kreis römischer Künstler): Lautenspielerin
1893

Bleistift/Papier (weiß)

158 x 93 mm

Bezeichnet: *Casseler Gal.- /Sept. 93" zu den jew. Details "braun / br. / blau / roth*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 1988

Provenienz: Aus dem Nachlaß. Bis 1967 als Leihgabe in Kassel.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 1332; Cambridge 1984, Nr. 75; Berlin (West) 1984, Nr. 92.

Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 1332.

108 (Abb. 190)

Bildnis-Büste Landgraf Wilhelm VIII. im Landesmuseum Kassel
[1893]

Bleistift/Papier (weiß)

182 x 117 mm

Bezeichnet: *Cassel Landesmus. / Wilhelm VIII. / A.M.*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 4361

Provenienz: Aus dem Nachlaß.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2734.

WILDKAMMER

109 (Abb. 171)

Kurfürstliche Wildkammer in Kassel
[1847/48]

Bleistift/Papier (weiß)

206 x 130 mm

Bezeichnet: *Erinnerung aus der Kurfürstl. / Wildkammer zu Cassel, / braun angestrichen / aber an vielen Stellen roth / von Blut. / auch die Hakenbalken. / die Fenster außen mit Draht vergittert.*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 3710

Provenienz: Aus dem Nachlaß.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 6550; Berlin (Ost) 1980, Nr. 165.

Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 937; Dörr 1996, S. 512ff.

110 (Abb. 172)

Studie aus der Wildkammer in Kassel: Zwei tote Hasen auf Brettern liegend
1847

Bleistift/Papier (weiß)

129 x 204 mm

Bezeichnet: *Cassel 47. A.M.*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 868

Provenienz: Aus dem Nachlaß. Bis 1967 als Leihgabe in Kassel.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 4490; Berlin (West) 1955, Nr. 157, Nr. 10; Bremen 1963, Nr. 34; Berlin (West) 1984, Nr. 90.

Literatur/Abb.: Kaiser 1975, S. 81; Dörr 1996, S. 514.

111 (Abb. 173)

Studie aus der Wildkammer in Kassel: Wildschweinkopf
1848

Pastellkreiden/Papier (bräunlich getönt), weiß gehöht

302 x 227 mm

Bezeichnet: *Cassel / Kurfürstliche Wildkammer / 8. Januar 1848.*

SMPK - Kupferstichkabinett, NG 208

Provenienz: Aus dem Nachlaß. Bis 1967 als Leihgabe in Kassel.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 4507; Berlin (West) 1955, Nr. 31; Bremen 1963, Nr. 35; Kassel 1965, Nr. 83; Cambridge 1984, Nr. 36; Berlin (West) 1984, Nr. 44.

Literatur/Abb.: Tschudi-Nr. 212; Dörr 1996, S. 515f.

112 (Abb. 174)

Studie aus der Wildkammer in Kassel: Kopf und Klauen eines Wildschweins
1848

Schwarze Kreide/Papier (hellbraun getönt), leicht weiß gehöht (unten kleine Farbspritzer, Pinselproben)

232 x 169 mm

Bezeichnet: *Cassel / 14 März / 1848*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 2527

Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 4418; Berlin (Ost) 1955, Nr. 137; Berlin (Ost), Nr. 166.
Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, Nr. 936.

113 (Abb. 175)
Studie aus der Wildkammer in Kassel: Zwei Wildschweinköpfe
 [um 1848]

Bleistift/Papier (weiß)
 129 x 205 mm
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 1845
Provenienz: Aus dem Nachlaß.

114 (Abb. 176)
Studie aus der Wildkammer in Kassel: erlegte Wildschweine
 [um 1848]

Schwarze und farbige Kreiden/Papier (bräunlich getönt), weiß gehöhlt
 304 x 235 mm
 Bezeichnet: *Länge 4 F 3 Z / n hinten / Kopf lang I F 5*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 4461
Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Literatur/Abb.: Tschudi-Nr. 213.

115 (keine Abb.)
Studie aus der Wildkammer in Kassel: Wildschweinköpfe 1848

Kreide/Papier
 228 x 301 mm
 Bezeichnet: *Menzel 1848*
 Verbleib unbekannt
Literatur/Abb.: Aukt. Kat. des Stuttgarter Kunstkabinetts 1951, S. 161 (Schätzsumme: 900,- DM).

SCHLOSS WILHELMSTHAL

116 (Abb. 139)
Schloß Wilhelmsthal bei Kassel
 [1841]

Bleistift/Papier (weiß)
 104 x 163 mm
 Bezeichnet: *Wilhelmsthal bei Kassel*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 131

Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2849.

117 (Abb. 140)
Die Grotte im Park von Schloß Wilhelmsthal bei Kassel
 [1841]

Bleistift/Papier (weiß)
 104 x 164 mm
 Bezeichnet: *Wilhelmsthal bei Kassel*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 132 ("Bassin und Casino").
Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2849.
Literatur/Abb.: Tschudi 1905, Aus Menzels jungen Jahren, S. 230.

118 (Abb. 141)
Die Grotte im Park von Schloß Wilhelmsthal bei Kassel
 1845

Öl/Leinwand
 39 x 55 cm
 Bezeichnet: *Menzel 1845*
 Verbleib unbekannt, 1905 im Besitz Krigar-Menzel
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 62; Berlin 1935, Nr. 3 (Frau Krigar-Menzel/Berlin)
Literatur/Abb.: Tschudi-Nr. 22; Rumpf 1928, Abb. 12; Waldmann 1941, S. 43, Abb. 5 (Besitzangabe NG); Bredt 1920, S. 14; Aukt. Kat. Thannhauser 1928, Nr. 5; Biehn 1943, Abb. 6 (Besitzangabe NG); Keisch 1987, Anm. 11.

LANDSCHAFT UND LÄNDLICHES

119 (Abb. 125)
Flußlandschaft bei Kassel [Blick auf die Unterneustädter Mühle?]
 1848

Bleistift/Papier (weiß)
 182 x 256 mm
 Bezeichnet: *Cassel. A.M. 48.*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 1757
Provenienz: Erworben nach 1902.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1935, Nr. 167; Berlin (Ost) 1955, Nr. 134; Berlin (Ost) 1980, Nr. 164 (Abb. S. 244).
Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 909 (falsche Inv. Nr.).

120 (Abb. 127)
Fachwerkhaus bei Kassel mit Baum im Vordergrund
 1847

Bleistift/Papier (weiß)
 Bezeichnet: *A.M.* 47.
 Verbleib unbekannt
Literatur/Abb.: Wolff 1920, S. 21, Abb. Nr. 37 ("Privatbesitz"). Dangers 1940, S. 287 ("Erle im Dorf").

121 (Abb. 128)
Bauernhaus bei Kassel
 1848

Bleistift/Papier (weiß)
 257 x 141 mm
 Bezeichnet: *A.M.* 48. *Cassel*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 8/52

Provenienz: Heinrich Zimmermann/Berlin, erworben für die NG/West 1952.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin (West) 1955, Nr. 162 (dort: 138 x 263 mm); Cambridge 1984, Nr. 28; Berlin (West) 1984, Nr. 32.
Literatur/Abb.: Wolff 1920, Abb. 45; Ebertshäuser 1976, S. 932.

122 (Abb. 129)
Haus bei Kassel mit Bäumen und Gartentor
 1847

Bleistift/Papier (weiß)
 205 x 129 mm
 Bezeichnet: 47 / *A.M. Kasselisch*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 268
Provenienz: Aus dem Nachlaß.

123 (Abb. 130)
Blick in einen Hof
 1847

Bleistift/Papier (weiß)
 105 x 165 mm
 Bezeichnet: *A.M.* / 47

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 122

Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2832.

Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 841.

124 (Abb. 131)
Fachwerkgebäude mit Stiege

Bleistift/Papier (weiß)
 128 x 205 mm
 Bezeichnet: *Cassel*.
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 284
Provenienz: Aus dem Nachlaß.

SPAZIERWEGE

125 (Abb. 132)
Hang mit entlaubten Bäumen
 1847

Bleistift/Papier (weiß)
 205 x 129 mm
 Bezeichnet: *Cassel A.M.* / 47
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 2667
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2841; Berlin 1935, Nr. 176.
Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 905.

126 (Abb. 133)
Feldweg mit Scheune
 1847

Bleistift/Papier (weiß)
 205 x 129 mm
 Bezeichnet: *A.M.* / 47
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 127
Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2834.
Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 904.

127 (Abb. 134)
Treppe im Freien
 1847

Bleistift/Papier (weiß)
 205 x 129 mm
 Bezeichnet: *A.M.* 47

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 129
Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2836.

128 (Abb. 135)
Weg mit Bäumen und Sträuchern
 [um 1847/48]

Bleistift/Papier (weiß)
 205 x 129 mm
 Bezeichnet: *A.M.*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 2668
Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2840; Paris-Washington 1996, S. 172, Nr. 9; Berlin 1996, Nr. 9.

129 (Abb. 136)
Weg zwischen Hügeln
 1847

Bleistift/Papier (weiß)
 205 x 129 mm
 Bezeichnet: *A.M. /47*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 130
Provenienz: Aus dem Nachlaß.

130 (Abb. 137)
Hessische Landschaft (Blick vom Weinberg auf das Dorf Wehlheiden)
 1847

Bleistift/Papier (weiß)
 203 x 129 mm
 Bezeichnet: *Cassel / A.M. 47.*
 Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 1953/216
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2839; Berlin (West) 1955, Nr. 159; Bremen 1963, Nr. 18; Kiel 1981, Nr. 71.
Literatur/Abb.: Scheffler 1938, S. 152; Ebertshäuser 1976, S. 903.

131 (Abb. 122)
Hessische Landschaft mit kleiner Brücke
 1848

Bleistift/Papier (weiß)
 204 x 128 mm
 Bezeichnet: *A.M. / 48*
 Hamburg, Privatbesitz

Provenienz: 1905 im Besitz Max Liebermanns
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 5365; Berlin (West) 1955, Nr. 163; Hamburg 1982, Nr. 39.
Literatur/Abb.: Scheffler 1915, Nr. 41; Bredt 1920, S. 18; Wolff 1920, Tafel 44; Scheffler 1938, S. 153; Busch 1996, S. 461f.

132 (Abb. 123)
Landschaft bei Wilhelmshöhe
 [um 1847/48]

Bleistift/Papier (weiß)
 100 x 163 mm
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 133
Provenienz: Aus dem Nachlaß.

KASSELER LANDVOLK

133 (Abb. 160)
Kasseler Marktfrauen mit Kiepen und eine Frau mit Kind [um 1847/48]

Bleistift/Papier (weiß)
 130 x 205 mm
 Bezeichnet: *A.M. Casselisch*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 1781
Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis 1961 als Leihgabe in Marburg.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 6147; Cambridge 1984, Nr. 32; Berlin (West) 1984, Nr. 37.
Literatur/Abb.: Rumpf 1928, Abb. 15.

134 (Abb. 161)
Bäuerinnen in Kasseler Tracht
 [um 1847]

Bleistift/Papier (weiß)
 204 x 128 mm
 Bezeichnet: *A.M. / Casselisch*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 573
Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis 1959 als Leihgabe in Marburg.
Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 3930; Erlangen 1971, Nr. 31; Hamburg 1984, Nr. 37; Berlin (West) 1984, Nr. 36.
Literatur/Abb.: Rumpf 1928, Abb. 16; Ebertshäuser 1976, S. 935 (falsche Inv. Nr. 571).

135 (Abb. 162)

*Hessische Bauern: Köpfe von vier Frauen
und einem Mann*
[1847/1848]

Bleistift/Papier (weiß)

125 x 128 mm

Bezeichnet: *A.M.*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel
1780

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis
1967 als Leihgabe in Marburg.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
6146; Cambridge 1984, Nr. 11; Berlin (West)
1984, Nr. 13.

Literatur/Abb.: Rumpf 1928, Abb. 17.

136 (Abb. 163)

*Hessische Bauern: Frau, Mädchen, zwei
Männer mit Dreispitz*
[1848]

Pastellkreiden/Papier (bräunlich getönt),
weiß gehöht

198 x 86 mm

Bezeichnet: *A.M.*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 536

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis
1959 als Leihgabe in Marburg.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
3932; Cambridge 1984, Nr. 31; Berlin (West)
1984, Nr. 34.

Literatur/Abb.: Rumpf 1928, Abb. 19.

137 (Abb. 164)

*Hessische Bauern: Frauen in Tracht mit
Kiepen*
[1848]

Pastellkreiden/Papier (bräunlich getönt),
weiß gehöht

232 x 152 mm

Bezeichnet: *A.M.*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel 537

Provenienz: Aus dem Nachlaß. 1927 bis
1959 als Leihgabe in Marburg.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
3933; Berlin (West) 1955, Nr. 24; London
1965, Nr. 12; Berlin 1965, Nr. 9; Hamburg
1982, Nr. 38; Cambridge 1984, Nr. 30;
Berlin (West) 1984, Nr. 35.

138 (Abb. 165)

Hessische Bauern auf dem Markt in Kassel
1848

Pastellkreiden/Papier (bräunlich getönt),
weiß gehöht

237 x 303 mm

Bezeichnet: *A.M. Cassel / 18. März / 1848*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel
1731

Provenienz: Sammlung Julius

Aufseesser/Berlin, erworben 1906.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin (West) 1955,
Nr. 25; Bremen 1963, Nr. 26; London 1965,
Nr. 20; Berlin 1965, Nr. 17; Berlin 1979, Nr.
6; Kat. Hamburg 1982, Nr. 36; Berlin (West)
1984, Nr. 33.

Literatur/Abb.: Tschudi-Nr. 204; Rumpf
1928, Abb. 18; Honisch 1979; Ebertshäuser
1976, S. 933.

139 (Abb. 167)

*"Schwarzwälder Bäuerinnen" [Genrebild mit
Darstellung hessischer Bauern]*
[nach 1848]

Öl/Leinwand oder Gouache?

Bezeichnet: *A.M.* (unten rechts)

Verbleib unbekannt, zuletzt im Besitz der
Kunsthaltung Haberstock in Berlin,
dokumentiert in einer Aufnahme der
Photographischen Gesellschaft in Berlin-
Charlottenburg

Abbildung: SMPK - Zentralarchiv: Drucke
II, Genre, kleine Mappe in Kiste V, 1-4.

140 (Abb. 188)

*Aus dem Skizzenbuch von 1892/93:
Hessische Marktfrauen und
Architekturskizzen*
1893

begonnen 30. Juli 1892, geschlossen 30.
September 1893; 72 Blatt beidseitig mit
Zeichnungen und Notizen versehen

Bleistift/Papier (weiß)

Bezeichnet: *Cassel / Markt* (Rest unleserlich,
auf der nächsten Seite:) *bis [...] ebenso /*
Cassel

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel Skb
68, S. 12/13

Provenienz: Aus dem Nachlaß.

VARIA

141 (Abb. 97)

Geöffnetes Mansardenfenster
1841

Bleistift/Papier

205 x 130 mm

Bezeichnet: *A.M. / 41 / Cassel*

SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
125

Provenienz: Aus dem Nachlaß.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr. 2835.
Literatur/Abb.: Ebertshäuser 1976, S. 812.

142 (Abb. 98)

*Porzellangruppe aus der Frankenthaler
 Manufaktur und Nonne*
 1841

Bleistift/Papier (weiß, streifenmäßig stark
 vergilbt)
 128 x 201 mm (Zeichnung); 180 x 264 mm
 (Träger)

Bezeichnet (Feder/Tinte): *Gez.: nach einer /
 Porzellan-Gruppe (aus der Mainzer Fabrik) /
 bei meinem Besuch bei meinem Freund
 Arnold, im / September 1841. Menzel. Berl:
 22. Febr. / 1891.*

Sammlung Georg Schäfer/Schweinfurt, Inv.
 Nr. 2628 A

Bemerkungen: Am oberen Rand des sehr
 dünnen Zeichenpapiers, links von der Mitte
 ca. 3 cm langer Einriß. Die Zeichnung von
 Menzel auf zweites, grau getöntes Blatt
 montiert. Beide Blätter auf weißes festes
 Papier aufgezogen und anschließend vom
 Zeichner beschriftet.

Ausstellungen/Kataloge: Erlangen 1971, Nr.
 6; Kiel 1981, Nr. 129.

Literatur/Abb.: Kaiser 1966/67, S. 19 und S.
 128.

143 (keine Abb.)

Zuschauer bei einem Konzert
 1848

Tusche/Pinsel/Papier
 270 x 210 mm

Bezeichnet: *Da Sie, Hochverehrte! bei
 Ausübung ihrer Kunst, wie jeder Künstler,
 nicht umherblicken, so erlaubt sich Schreiber
 dieses obiges schlecht stylisierte Referat, wie*

*es wären dessen hinter ihnen herzugehen
 pflegt. Mit tiefster Hochachtung. Menzel*
 [links in anderer Schrift mit Bleistift] *Cassel*
 19. März 1848

Provenienz: 1935 im Besitz von
 Kommerzienrat Hans Vogel/Chemnitz
Ausstellungen/Kataloge/Literatur/Abb.:
 Chemnitz 1935, S. 73, Nr. 2.

144 (Abb. 170)

Mäuse und Motten
 1847

Bleistift/Papier (weiß)
 205 x 129 mm

Bezeichnet: *A.M. / Cassel / 47.*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
 2227

Provenienz: Aus dem Nachlaß.
Literatur/Abb.: Dörr 1996, S. 512f.

145 (Abb. 182)

Spaziergänger unter einer Eiche
 1866

Bleistift/Papier (bräunlich getönt)
 297 x 230 mm

Bezeichnet: *Cassel 1866, A.M.*
 SMPK - Kupferstichkabinett, SZ Menzel N
 1162

Provenienz: Aus dem Nachlaß. Bis 1967 als
 Leihgabe in Kassel.

Ausstellungen/Kataloge: Berlin 1905, Nr.
 3134; Berlin (West) 1955, Nr. 180; London
 1965, Nr. 54; Berlin 1965, Nr. 49;
 Cambridge 1984, Nr. 56; Berlin (West) 1984,
 Nr. 73.

ARCHIVALIEN

Berlin, Zentralarchiv/Archiv der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz

Akten zu Adolph Menzel

Kassel, Archiv des Kasseler Kunstvereins (früher Kunstverein für Kurhessen)

Sitzungsprotokolle des Kunstvereins 1863/1895 (nicht paginiert)

Hessisches Staatsarchiv Marburg (StaM)

Bestand 180 Kassel

Nr. 1801 (Acta generalia die Gestaltung öffentlicher Lustbarkeiten betreffend ...", geschlossen 1872)

Nr. 1802 (Acta die bei öffentlichen Feierlichkeiten getroffenen polizeilichen Vorsichtsmaasregeln betreffend sowie die polizeilichen Gestaltungen zu öffentlichen Festlichkeiten überhaupt. 1814-1866)

Bestand 300 C 7, Acta den in Cassel zu bildenden Kunstverein betreffend, Nr. 5, Bd. 1:

Nr. 135 (Brief des Kunstvereinscomités an den Kurprinzen und Mitregenten Friedrich Wilhelm betreffs "Vereinsbild")

Bestand 300 Philippsruhe/Kabinett E 1:

Nr. 49 (Brief des Kunstvereinscomités an Kurfürst Wilhelm II. betreffs *Kasseler Karton*)

Bestand 250 Nr. 922 Ministerium des Innern

Nr. 922 (Personalakte Alfred Klauhold)

LITERATURVERZEICHNIS

Achenbach, Sigried, Die Graphik Adolph Menzels, in: Kat. Berlin (West) 1984, S. 39f.

ADB = Allgemeine Deutsche Biographie, Neudruck der ersten Auflage 1878, Berlin 1968

Akademieausstellungen: siehe Kataloge

Arnold, Carl, Erinnerungen aus meinem Zusammenleben mit Adolph Menzel, Manuscript im Zentralarchiv der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, 16 Blatt, 1905, in: Lammel 1992, S. 127-147

Alpers, Svetlana und Baxandall, Michael, Tiepolo und die Intelligenz der Malerei, Berlin 1996

Aufseesser, Julius, Aus meinem Sammlerleben, Berlin 1926

Auktionsergebnisse H. Helbing, München, Galerie Henneberg, 27. Oktober, in: Der Kunstmarkt, 1903/1904, Nr. 4, S. 31; Nr. 5, S. 34; Nr. 6, S. 42

Bähr, Otto, Das frühere Kurhessen, Ein Geschichtsbild, Kassel 1895

Bantzer, Carl, Hessen in der deutschen Malerei, bearbeitet, erweitert und neu herausgegeben von Angelika Baeumerth, Marburg 1993

Baxandell, Michael, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Aus dem Englischen von Hans-Günter Holl, 2. Auflage, Frankfurt M. 1980

Bauer, Hermann, Georg Landau, der große Hessenforscher, in: Hessenland vom 13. 4. 1965

- , St. Elisabeth und die Elisabethkirche zu Marburg, unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1964, mit einem Nachwort und einem Literaturverzeichnis von Friedrich Dickmann und Angus Fowler, Marburg 1990

Becker, Wolfgang, Paris und die deutsche Malerei 1750-1840, München 1971

Beder-Neuhaus, Jutta, Studien zur öffentlichen und privaten Baukunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Stuttgart, Phil. Diss., Bonn 1976

Beenken, Hermann, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, Aufgaben und Gehalte, München 1944

Bericht über die Wirksamkeit des kurhessischen Kunst-Vereins, im ersten Jahre seiner Stiftung, Mit Beilagen, Cassel 1836

- , im zweiten und dritten Jahre seiner Stiftung (1836 und 1837), Cassel 1838

- , im vierten Jahre seiner Stiftung 1838, Cassel 1839

- , während der Jahre 1846 bis 1849, Cassel 1850

Bernhard, Marianne, Deutsche Romantik, Handzeichnungen, 2 Bde., München 1973

Beta, Ottomar, Gespräche mit Adolph Menzel, in: Deutsche Revue, 23, Stuttgart und Leipzig 1898, Bd. 2, S. 45-58

- , Neue Gespräche mit Adolph von Menzel, in: Deutsche Revue, 24, Stuttgart und Leipzig 1899, Bd. 3, S. 166-179
- , Conversations with Adolph von Menzel, in: The Studio, 34, 1905, S. 257-261
- Bialostocki, Jan, Stil und Ikonographie, Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966
- Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts: Publikationen der Jahre 1940-1966, zusammengestellt von Helga Lützmann, München 1968
- Bie, Oskar, Menzel, Briefe aus Kassel, in: Neue Rundschau, 20, Bd. 2, 1909, S. 84-93
- Biehn, Heinz, Menzel, 60 Bilder, Ausgewählt und eingeleitet, Königsberg 1944
- Bieber, Dietrich, Peter Janssen als Historienmaler, Phil. Diss., 2 Bde., Bonn 1978/79
- Blätter, periodische der beiden hessischen Geschichtsvereine: No. 8 ausgegeben im Januar 1848
 - , No. 9 ausgegeben im Mai 1848
 - , No. 12, ausgegeben im Januar 1849
- Bleibaum, Friedrich, Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, Bd. VII, Kreis Hofgeismar, Erster Teil: Schloß Wilhelmsthal, Cassel 1926
- Bock, Elfried, Adolph Menzel, Verzeichnis seines graphischen Werkes, Berlin 1923
- Boeck, Wilhelm, Menzel in Kassel, in: Heimat im Bild, 27, Gießen 1934
- Börsch-Supan, Helmut, Caspar David Friedrich, München 1973
 - , Die "Geschichte der neueren deutschen Kunst" von Athanasius Graf Raczyński, in: Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. von Wulf Schadendorf, München 1975, S. 15-27
 - , Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870, München 1988
- Boetticher, Friedrich von, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Bd. 2/1, unveränderter Neudruck der Erstausgabe Dresden 1891/1901, Leipzig 1948
- Boime, Albert, Social Identity and Political Authority in the Response of two Prussian Painter to the Revolution of 1848, in: Art History, 13, 1990, S. 344-387
- Bohmbach, Jochen, Die Hungerjahre 1846/47 in Oberhessen, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte, 23, 1977, S. 333-365
- Bredt, Ernst Wilhelm: Adolph Menzel Wanderbuch, München 1920
- Brieger, Peter, Die deutsche Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts, Berlin 1930
- Brieger-Wasservogel, Lothar, Adolph von Menzel, in: Ethische Kultur, 13, 1905, S. 51-53
- Brommenschenkel, Karin, Berliner Kunst- und Künstlervereine des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg, Phil. Diss., Berlin 1942
- Bücking, Wilhelm, Das Innere der Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg vor ihrer Restauration, Marburg 1884

- , Geschichtliche Bilder aus Marburgs Vergangenheit, Marburg 1901
- , Ein Führer durch die Stadt und ihre Umgebung, Marburg 1880
- Buttlar, Adrian von, Der Landschaftsgarten, Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik, Köln 1989
- Büttner, Frank, Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte, 2 Bde., Wiesbaden 1980
 - , Athanasius Graf Raczyński als Apologet der Kunst seiner Zeit, in: Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznań, Sammlung Graf Raczyński, hg. von Kontanty Kalinowsky und Christoph Heilmann, München 1992, S. 45-69
- Busch, Bernd, Belichtete Welt, Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, München 1989
- Busch, Günther, Der Spaziergang im Garten, Adolph Menzel und die Entstehung der Freilichtmalerei (= Schriften zu Kunstwerken der Kunsthalle Bremen 1), Bremen 1959
 - , Menzel der Zeichner, in: ders., Hinweis zur Kunst, Aufsätze und Reden, Hamburg 1977, S. 273-277
 - , Vom Baum der Erkenntnis zur Kenntnis von den Bäumen, in: Kat. Bremen 1977 (nicht paginiert), [S. 344f]
 - , Menzels Grenzen, in: Kat. Kiel 1981, S. 11f.
 - , Menzel der Zeichner, in: Kat. Kiel 1981, S. 22-25
- Busch, Werner, Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei, der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum, in: Pantheon, 41, 1983, S. 126-133
 - , Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985
 - , Adolph Menzel *Begegnung Friedrich II. mit Kaiser Joseph II in Neisse im Jahr 1769* und Moritz von Schwind's *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 33, Berlin 1991, S. 173-184
 - , Menzels Landschaften, Bildordnung als Antwort auf Wirklichkeitszerfall, in: Kat. Berlin 1996, S. 457-468
- Busch/Beyrodt (Quellen) = Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft (= Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Texte und Dokumente, hg. von Wolfgang Beyrodt, Ulrich Bischoff, Werner Busch und Harald Hammer-Schenk, Bd. 1), Stuttgart 1982
- Cassel und die umliegende Gegend, Eine Skizze für Reisende, 2. Auflage, Cassel 1823
- Cassel wird Weltstadt, Humoristisch-satyrische Revue. Unentbehrlicher Führer und Rathgeber für die Besucher Cassels und seiner Umgebung zur Zeit der Ausstellung, Mit Beiträgen von Ernst Dohm, Rudolf Löwenstein, J. Stettenheim u. a., illustriert von W. Scholz, Cassel 1870

- Chapeaurouge, Donat de, Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800-1850 und ihre politische Signifikanz, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, XXXI, 1977, S. 115-142
- , "Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht", der Weg von der mittelalterlichen zur abstrakten Malerei, Wiesbaden 1983
- Clarke, Michael, Das graphische Werk der Künstler von Barbizon, in: Kat. München 1996, S. 342-352
- Crary, Jonathan, Techniken des Betrachters, Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden-Basel 1996
- Dangers, Robert, Adolf Friedrich Erdmann Menzel als Zeichner vor der Natur, in: Reclams Universum, 56, 1939/40, S. 287-289
- Deetjen, Werner, Adolph Menzel und Adolph Schöll, Ungedruckte Briefe Menzels, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 55, 1934, Beiheft S. 30-40
- Demandt, Karl Ernst, Geschichte des Landes Hessen, 2. Auflage, Kassel-Basel 1972
- Dickel, Hans, Deutsche Zeichenbücher des Barock, Eine Studie zur Künstlerausbildung, Hildesheim-Zürich-New York 1987
- Dingelstedt, Franz, Sämtliche Werke, 12 Bde., Berlin 1977
- Dörr, Cornelia, Adolph Menzel in Hessen, Studien zu seiner frühen Historienmalerei, Magisterarbeit des Fachbereichs Neuere Deutsche Literatur und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität, Marburg 1987 (Masch. Ms.)
- , Adolph Menzel und der Kasseler Kunstverein, in: Hessische Heimat, 38, 1988, S. 90-98
- , Ein Denkmal für die "Herrin von Hessen"? Sophie von Brabant in Marburg, in: Hessische Heimat, 43, 1993, Heft 3, S. 106-112
- , "Und zu tun hatte ich in vier Tagen das Wesentliche durchzunehmen", Anmerkungen zu einer Studienreise Adolph Menzels nach Marburg im August 1847, in: Marburg-Bilder - eine Ansichtssache, Zeugnisse aus fünf Jahrhunderten, hg. von J. J. Berns, 2 Bde., Marburg 1995/96, Bd. 1, S. 101-135
- , Brav und bieder? Über einige Schwierigkeiten, sich von (den) Hessen ein Bild zu machen, in: Hessen wird 50, Eine Illustrierte zu Zeitgeist und Geschehen, Frankfurt M. 1995
- , "Die ganze Arche Noäh", Menzel und das Studium der Kreatur, in: Kat. Berlin 1996, S. 511-520
- Dolff-Bonekämper, Gabriele, Die Entdeckung des Mittelalters, Studien zur Geschichte der Denkmalerfassung und des Denkmalschutzes in Hessen-Kassel bzw. Kurhessen im 18. und 19. Jahrhundert, Phil. Diss. (= Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 61), Darmstadt-Marburg 1985

- Donop, Lionel von, Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Ölstudien in der Nationalgalerie, Berlin 1902
- Drach, Carl Alhard von, Von der Grotte in Wilhelmsthal, in: ZHG, NF, 43, S. 97-110
- , Die Wandgemälde in der Aula der Universität Marburg von Professor Peter Janssen. Geschichtliche Erläuterungen, Marburg 1904
- Droste, Magdalena, Das Fresko als Idee, Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert, Phil. Diss., Münster 1980
- Duncker, Albert, Der Verein für hessische Geschichte und Landeskunde in den ersten fünfzig Jahren seines Bestehens 1834-1884, Kassel 1884
- Duranty, Edmond, Adolphe Menzel, in: Gazette des Beaux-Arts, 2, 1880, Bd. 21, S. 210-217, Bd. 22, S. 105-125
- Entwurf eines Frieses von Menzel für die Galerie Henneberg, in: Die Kunst für alle, 12, 1896/97, S. 186
- Eberlein, Kurt Karl, Geschichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Zur Feier des hundertjährigen Bestehens, Düsseldorf 1929
- Ebert, Hans, Über die Entstehung, Bewertung und Zerstörung der Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin, in: Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte, 26, 1987, S. 177-204
- Ebert, Sigrid, Die Marburger Frauentracht, Marburg 1967
- Ebertshäuser, Heidi, Adolph von Menzel, Das graphische Werk, Mit einem Vorwort von Jens Christian Jensen und einem Essay von Max Liebermann. 2 Bde., München 1976
- Eckhardt, Götz, Der junge Menzel in Sanssouci, in: Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte, 26, Berlin 1987, S. 251-258
- Eggers, Friedrich, Künstler und Werkstätten, Adolph Menzel, in: Deutsches Kunstblatt, 2, 1854, S. 2ff
- Elias, Julius, Bücher über Menzel, in: Schaubühne, 12, 1916, Bd. 2, S. 5-12
- Ellwart, Ursula, Menzels Friedrich-Bilder (1849-1860), Untersuchungen zu ihrer zeitgenössischen Rezeption, Phil. Diss., Tübingen 1985
- Engelhard, Gottlob, Der Bau der Kattenburg in Kassel, in: Allgemeine Bauzeitung, 10, 1845, S. 53-70
- Entrup, Dorothee, Die Illustrationen Adolph Menzels für die *Geschichte Friedrichs des Großen* von Franz Kugler 1840-1842, Ein Beitrag zur stilistischen und historischen Bewertung der Kunst des jungen Menzel, Phil. Diss., Leipzig 1995
- Ermisch, Georg, Der Dresdner Zwinger, Dresden 1954
- Ettlinger, L.D., Julius Meier-Graefe, An Embattled German Critic, in: The Burlington Magazine CXVII, 871, 1975, S.672-674

- Falkenhausen, Susanne von, Adolph Menzel in den Berliner Museen, in: Kat. Berlin (West) 1984, S. 10f
- , Historie und Politik - Beliebigkeit und Sinngebung: Menzel und der Historismus, in: Kat. Berlin (West) 1984, S. 22-34
- , Zeitzeuge der Leere - Zum Scheitern nationaler Bildformeln bei Menzel, in: Kat. Berlin 1996, S. 493-503
- Feist, Peter H., Adolph Menzel und der Realismus, in: Kat. Berlin (Ost) 1980, S. 17-25
- Fest der Catten, Das, Ein allegorischer Prolog zur Feyer des höchsterwünschten Einzugs Ihrer Königliche Hoheit der Frau Erbprinzessin Fr. Christ. Auguste, gebohrne Königliche Hoheit von Preussen mit Sr. Hochfürstlichen Durchlaucht dem Herrn Erbprinzen in Cassel, Cassel o. J.
- Forster-Hahn, Françoise, Adolph Menzels "Daguerrotypical" image of Frederick the Great: A liberal Bourgeois Interpretation of German History, in: Art Bulletin, 59, 1977, S. 242-261
- , Authenticity into Ambivalence, The Evolution of Menzel's Drawings, in: Master Drawings, 16, 1978, S. 255-283
- , Menzels Realismus im Spiegel der französischen Kritik, in: Kat. Berlin (Ost) 1980, S. 27-47
- , Adolph Menzel, Lesarten zwischen Nationalismus und Modernität, in: Kat. Berlin 1996, S. 521-532
- Franz, Eckart G., Vormärz und Revolution in den kurhessischen Landen "am Werra-Strom", in: Festschrift für K.A. Eckardt, hg. von Otto Pest (= Beiträge zur Geschichte der Werralandschaft und ihrer Nachbargebiete, Heft 12), Marburg 1961S. 245-285
- Fryxell, Anders, Leben Gustav II. Adolfs, Königs von Schweden, 2 Bde., Aus dem Schwedischen nach der zweiten Auflage übersetzt und mit den nötigen Anmerkungen versehen von T. Homberg, Leipzig 1842
- Gaethgens, Thomas W., Versailles als Nationaldenkmal. Die Galerie des Batailles im Musée historique von Louis-Philippe, Berlin 1985
- , Vom historischen zum zeitgenössischen Genre, Menzels geschilderte Authentizität und der französische Bildbegriff, in: Kat. Berlin 1996, S. 469-480
- Gagel, Hanna, Die Widerspiegelung bürgerlich-demokratischer Strömungen in den Bildmotiven der Düsseldorfer Malerschule 1830 bis 1850, in: Katalog Kunst der Bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49, S. 118-135
- Geijer, E.G., Geschichte Schwedens (= Geschichte der europäischen Staaten. Hg. von A.H.L. Heeren und F.A. Ukzert, Bd. 3), Hamburg 1836
- Gerland, Otto, 1810-1860, Zwei Menschenalter kurhessischer Geschichte, nach den Erinnerungen und Aufzeichnungen des Generalmajors Gerland und anderer Quellen, Kassel 1892

- Gerstenberg, Wigand, Die Chroniken des Wigand Gerstenberg von Frankenberg, Bearbeitet von Hermann Diemar (=Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen und Waldeck, Chroniken von Hessen und Waldeck, Bd. 1), Marburg 1909
- Gfrörer, A. F., Gustav Adolf, König von Schweden und seine Zeit, 2.Auflage, 1845
- Gläser, Ludwig, Eduard Magnus, Ein Beitrag zur Berliner Bildnismalerei des 19. Jahrhunderts, Berlin 1963
- Göpel, Erhard, Menzel auf Reisen, in: Deutsche Monatshefte, 3, 1927, 2, S. 120-136
- Goez, Werner, Herzogin Sophie von Brabant, in: Gestalten des Hochmittelalters. Personengeschichtliche Essays in allgemeinhistorischem Kontext, Darmstadt 1983, S. 367-389
- Grasskamp, Walter, Die Einbürgerung der Kunst, Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert, in: Kritische Berichte, 3, 1993, S. 37-40
- Greve, Barbara, "Den Nothstand in Kurhessen betreffend", Ein Beitrag zum Armutsproblem der unterbäuerlichen Schichten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Hessische Heimat, NF, 38, 2/3, S. 99-105
- Grisebach, Lucius, Moltkes Fernglas, der Köchin Lenas Kamm und das Tintenfaß auf dem Tisch der Akademie: Menzels Blick für das Konkrete, in: Kat. Berlin (West) 1984, S. 18-21
- Gronau, Hans-Joachim, Maltechnische Beobachtungen am unvollendeten Gemälde 'Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen' von Adolph Menzel, in: Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte, 26, 1987, S. 283-290
- Grundmann, Günter, Schlesische Motive im Werk Adolph von Menzels, in: Schlesien, 11, 1966, S. 218-222
- Hager, Werner, Das geschichtliche Ereignisbild, Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung, München 1939
- , Vier Historienbilder, in: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, hg. von Werner Hager und N. Knopp (= Studien zur Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 38), München 1977, S. 134-140
- , Geschichte in Bildern, Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim 1989
- Hamann, Richard, Ein Gang durch die Jahrtausendausstellung (1775-1875), Bd. III, Betrachtungen über Entwicklung und Zusammenhänge in der deutschen Malerei nach 1860, Berlin 1906
- , Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, 2 Bde., Berlin 1914
- , Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus, Leipzig-Berlin 1925
- , Geschichte der Kunst. Von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, 2. Auflage, Berlin 1938

- Hartwig, Wolfgang, Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs, in: "Geschichte allein ist zeitgemäß", Historismus in Deutschland, hg. von Michael Brix und Monika Steinhauser, Gießen 1978
- , Geschichtsinteressen, Geschichtsbilder und politische Symbole in der Reichsgründungsära und im Kaiserreich, in: Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich, hg. von Ekkehard Mai und Stephan Waetzold (= Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich, 1), Berlin 1981, S. 47-75
- Hartau, Johannes, Don Quijotes Ästhetische Feldzüge - das *Erinnerungsblatt* von Menzel und Hosemann aus dem Jahre 1834, in: *Idea*, 3, 1984, S. 97-120
- Hassel, Paul, Joseph Maria von Radowitz, 1797-1848, 2 Bde., Berlin 1905
- Hecht, Wolfgang, Reiseskizzen, in: Goethe als Zeichner, Leipzig 1982, S. 7-31
- Held, Jutta, Monument und Volk, Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Régime, Wien 1990
- Heese, Andreas, Adolph Menzel in Dresden, Die Sicht Adolph Menzels auf den Barock, Ein Beispiel der kunstgeschichtlichen und künstlerischen Rezeption des Barockstils im 19. Jahrhundert, Dipl. Arbeit Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1993
- Heidelbach, Paul, Kassel, Ein Jahrtausend hessischer Stadtkultur, hg. von Karl Kaltwasser, Kassel-Basel 1957
- , Adolph von Menzel und Kassel, in: *Hessenland*, 23, 1909, S. 48-50, S. 63-65, S. 78f.
- , Die Geschichte der Wilhelmshöhe, Leipzig 1909
- , Dem Kasseler Tapetenmuseum zum 10jährigen Jubiläum, Die Familie Arnold, in: *Heimat-Schollen*, 13, 1933, Heft 4, S. 25-29
- Heise, Carl Georg, Große Zeichner des 19. Jahrhunderts, Berlin 1959
- Herding, Klaus, Les Voyages secret de Monsieur Courbet, Unbekannte Reiseskizzen aus Baden, Spa und Biarritz, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Baden-Baden und im Kunsthaus Zürich, Stuttgart 1984
- Hermant, Jost, Adolph Menzel, Das Flötenkonzert in Sanssouci, Ein realistisch geträumtes Preußenbild, Frankfurt M. 1985
- , Adolph Menzel, Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1986
- Herzog, Erich, Johann Erdmann Hummels verschollene Ansicht von Schloß Wilhelmshöhe, in: *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte*, 1, 1970 (= Festschrift Günther Fiensch), S. 125-135
- Heß, Wolfgang, Die besondere Rolle Marburgs in der hessischen Münz- und Geldgeschichte, in: *Marburger Geschichte, Rückblick auf die Stadtgeschichte in Einzelbeiträgen*, hg. von Erhart Dettmering und Rudolf Grenz, Marburg 1980, S. 733-774

- Heuss, Theodor, Menzel als Architekt, in: Lust der Augen, Stilles Gespräch mit beredtem Kunstwerk, hg. von F. Kaufmann und H. Leins, Tübingen 1960, S. 92-97
- Heyne, Hildegard, Gemälde der Gegenwart und des XIX. Jahrhunderts im Museum der bildenden Künste zu Leipzig, Zugleich Anleitung zum Verständnis künstlerischer Werke, Leipzig 1921
- Hochhuth, Rolf, Menzel, Maler des Lichts, Frankfurt M.-Leipzig 1991
- Hoffmeister, Jakob, Gesammelte Nachrichten über Kunst und Kunsthandwerker in Hessen seit etwa 300 Jahren, hg. von G. Prior, Hannover 1885
- Hofmann, Werner, Das irdische Paradies, Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, 2.Auflage, München 1974
- , Über Menzels "Atelierwand" in der Hamburger Kunsthalle, in: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, hg. von Werner Hager und N. Knopp, München 1977, S. 141-148
- , Menzels verschlüsseltes Manifest, in: Kat. Hamburg 1982, S. 31-40
- , Menzels Universalität, in: Kat. Berlin 1996, S. 393-404
- Holtmeyer, Alois, Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, Bd. IV, Kreis Cassel-Land, Marburg 1910
- , Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Kassel, Bd. VI, Kreis Kassel-Stadt, Marburg 1923
- Homberg, Walter, Zeitgeist und Ideenschmuggel, Die Kommunikationsstrategien des jungen Deutschland, Stuttgart 1975
- Homburg, Herfried, Politische Äußerungen Louis Spohrs, Ein Beitrag zur Opposition Kasseler Künstler während der kurhessischen Verfassungskämpfe, in: ZHG 1975/76, S. 545-568
- Honisch, Dieter, Der Fall Böcklin, in: Arnold Böcklin 1827-1901, Katalog zur Ausstellung, Darmstadt 1977, Bd. 1, S. 14-24
- , Die Nationalgalerie Berlin, Recklinghausen 1979
- Hussong, Ulrich, Sophie von Brabant, Heinrich das Kind und die Geburtsstunde des Landes Hessen, Eine Marburger Legende, Marburg 1992
- , Die Ketzerbachüberwölbung, Zur Geschichte eines Marburger Stadtviertels im 19. Jahrhundert, Marburg 1989
- Hütt, Wolfgang, Adolph Menzel, Leipzig 1965
- , Aktualität und bleibende Bedeutung, Zu Adolph Menzels 75. Todestag am 9. Februar, in: Bildende Kunst, 2, 1980, S. 86-89

- Ilgen, Theodor und Vogel, Rudolf, Kritische Bearbeitung und Darstellung des thüringisch-hessischen Erbfolgekrieges 1247-1264, Separat-Abdruck aus ZHG, N.F., XX, Kassel 1884, S. 151-380
- Jäger, Hans Wolf, Reisefacetten der Aufklärungszeit, in: der Reisebericht, hg. von Peter J. Brenner, Frankfurt M. 1989, S. 261-284
- Jensen, Jens Christian, Adolph Menzel: Realist-Historist-Maler des Hofes, in: Kat. Kiel 1981, S. 8-10
- , Studien und Verwandtes, in: Kat. Kiel 1981, S. 110ff.
- , Adolph Menzel, Köln 1982
- Jordan/Dohme = Max Jordan, Robert Dohme, Das Werk Adolf Menzels, vom Künstler autorisierte Ausgabe, München 1885 (Supplementbände 1890, 1895)
- Jordan, Max, Das Werk Adolph Menzels, 1815-1905, Mit einer Biographie des Künstlers, München 1905
- Justi, Karl Wilhelm, Sophie, Herzogin von Brabant und Landgräfin von Hessen, in: Rheinisches Taschenbuch für das Jahr 1814, Darmstadt 1813, S. 13-73
- , Sophie, erstgeborene Tochter der heiligen Elisabeth, Herzogin von Brabant und Landgräfin von Hessen, Aus dem neunten Jahrgange der Vorzeit besonders abgedruckt, Marburg 1838
- Justi, Ludwig, Menzel, in: Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrhundert, Ein Führer zur Sammlung der Handzeichnungen in der Nationalgalerie, Berlin 1919
- , Verzeichnis der Gemälde und Bildwerke in der Nationalgalerie zu Berlin, Berlin 1921
- Kaiser, Konrad, Adolph Menzel 1815 bis 1905, Berlin 1956
- , Adolph Menzel, der Maler, Stuttgart 1965
- , Adolph Menzel, in: Kat. Nürnberg 1967, S. 107-114
- , Adolph Menzel, Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Pastelle, Handzeichnungen, Schweinfurt(?) 1969
- , Menzel in Kassel 1893, in: Informationen, Kultur für alle, Theaterzeitung und Kasseler Kulturkalender, 9, April 1978, S. 12f
- Kalkschmidt, Eugen, Moritz von Schwind, Der Mann und das Werk, München 1943
- Kat. = Ausstellungs-, Bestands und Auktionskataloge
- Kat. Akademieausstellung/Berlin = Kataloge der Berliner Akademieausstellungen 1786-1850, bearbeitet von Helmut Börsch-Supan, 3 Bde., Berlin 1971
- Kat. Akademieausstellung/Dresden = Kataloge der Dresdner Akademieausstellungen 1810-1850, bearbeitet von Marianne Prause, 2 Bde., Berlin 1975

- Kat. Berlin 1885 = Ausstellung von Werken Adolph Menzels in der Kgl. Akademie der Künste zur Feier seines siebenzigsten Geburtstags am 8. Dezember 1885, Berlin 1885
- Kat. Berlin 1895 = Kunst-Ausstellung zur Ehrung der achtzigjährigen Mitglieder Andreas Achenbach, Adolph Menzel, Julius Schrader in der Königlichen Nationalgalerie, erläutert von Lionel von Donop, Berlin 1895
- Kat. Berlin 1903 = Katalog zur Ausstellung von Werken Adolph Menzels im Künstlerhause Berlin, Berlin 1903
- Kat. Berlin 1905 = Katalog zur Ausstellung von Werken Adolph von Menzels [Gedächtnisausstellung], hg. von Hugo von Tschudi, bearbeitet von E. Schwedeler-Meyer, G. J. Kern u. a., Berlin 1905
- Kat. Berlin 1906 = Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Kgl. Nationalgalerie, Berlin 1906
- Kat. Berlin 1923 = Katalog der Ausstellung von Werken Adolph Menzels im Künstlerhaus Berlin - 6. bis 25. September 1923
- Kat. Berlin 1928 = Adolph von Menzel 1815-1905, Ausstellung in der Galerie Thannhauser, Berlin 1928
- Kat. Berlin 1934 = Adolph Menzel. Ausstellung zum 120. Geburtstag und 30. Todestag des Künstlers, veranstaltet von der Preussischen Akademie der Künste und der Nationalgalerie, Berlin 1935
- Kat. Berlin-Dahlem 1955 = Ausstellung Adolph von Menzel, Aus Anlaß seines 50. Todestages, bearbeitet von I. Wirth, Berlin 1955
- Kat. Berlin (Ost) 1955 = Adolph Menzel, Zeichnungen, Ausstellung in der Nationalgalerie, Verzeichnis und Erläuterungen von Werner Schmidt, Berlin 1955
- Kat. Berlin 1965 = Adolph Menzel, 1815-1905, Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen, Berlin 1965
- Kat. Berlin 1979 = 100 Zeichnungen aus der Nationalgalerie Berlin, Katalog zur Ausstellung der Nationalgalerie Berlin, Berlin 1979
- Kat. Berlin (Ost) 1980 = Adolph Menzel, Gemälde, Zeichnungen, Ausstellung in der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Ost), Konzeption Eva-Maria Ruthenberg, Berlin 1980
- Kat. Berlin (West) 1984 = Adolph Menzel, Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher, Ein Bestandskatalog der Nationalgalerie, des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, hg. von Lucius Grisebach, Berlin 1984
- Kat. Berlin 1993 = Von Caspar David Friedrich bis Ferdinand Hodler, Berlin-Frankfurt M.-Leipzig 1993

- Kat. Berlin 1996 = Menzel 1815-1905, Das Labyrinth der Wirklichkeit, Katalog zur Ausstellung in der Nationalgalerie im Alten Museum, hg. von Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher, Köln 1996
- Kat. Bremen-Berlin 1995 = Adolph Menzel 1815-1905, Pastelle und Zeichnungen, Max Liebermann 1847-1935, Bilder der 70er und 80er Jahre, Katalog zur Ausstellung der Kunsthandel Wolfgang Werner KG/Berlin in Zusammenarbeit mit Kunsthandel Sabine Helms/München in Bremen und Berlin, Berlin 1995
- Kat. Bremen 1963 = Adolph Menzel, Handzeichnungen, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bremen, Bremen 1963
- Kat. Bremen 1977 = Zurück zur Natur, Die Künstlerkolonie von Barbizon, Ihre Vorgeschichte und ihre Auswirkungen, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bremen, Bremen 1977
- Kat. Cambridge 1984 = Prints and Drawings by Adolph Menzel, A selection from the collections of the museums of West-Berlin, ed. by Lucius Grisebach, Fitzwilliam Museum Cambridge, Cambridge 1984
- Kat. Chemnitz 1934 = Adolph Menzel, Das graphische Werk, Ausstellung aus Anlaß des 75jährigen Bestehens der Kunsthütte zu Chemnitz, Chemnitz 1935
- Kat. Courbet und Deutschland = Courbet und Deutschland, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle und der Städtischen Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt M., Köln 1978
- Kat. Düsseldorf 1979 = Die Düsseldorfer Malerschule, Katalog zur Ausstellung in Düsseldorf und Darmstadt, Düsseldorf 1979
- Kat. Elisabethkirche 1983 = Die Elisabethkirche, Architektur in der Geschichte, hg. im Auftrag des Kunstgeschichtlichen Instituts der Philipps-Universität Marburg von Hans-Joachim Kunst (= Kataloge zur Ausstellung 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283 - 1983, Bd. 1), Marburg 1983
 - (Begleitheft), Die Elisabethkirche, Architektur in der Geschichte, hg. Hans-Peter Schwarz, Marburg 1983
- Kat. Erlangen 1971 = Adolph Menzel, Gemälde und Zeichnungen, Katalog zur Ausstellung im Alten Rathaus Erlangen, Erlangen 1971
- Kat. Hamburg 1982 = Menzel der Beobachter, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, hg. von Werner Hofmann, München 1982
- Kat. Heilbronn = Graphik, Handzeichnungen, Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Lithographen alter und neuer Meister, Große Kollektion von Adolph Menzel und Theodor Hosemann, Japanische Farbenholzschnitte, Katalog zur Versteigerung im Berliner Kunstauktionshaus, Gebrüder Heilbronn 27.10. bis 1.11.1912, Berlin 1912
- Kat. Helbing 1903 = Versteigerungskatalog Hugo Helbing/München, Galerie Henneberg Zürich (I. Ölgemälde moderner Meister, II. Handzeichnungen von Ludwig Knaus, Adolph von

Menzel, Benjamin Vautier, III. Ölgemälde alter Meister) München 26. Oktober und folgende Tage, Nr. 9-116 (siehe dazu auch Auktionsergebnisse)

Kat. Henrici 1919 = Versteigerungskatalog Nr. 52 K. H. Henrici Berlin, Berlin und Berliner Kunst (Hosemann, Krüger, Menzel, Schadow u.a.), Berlin 12.-13. 4. 1919, Nr. 393-525, Tafeln 43-52

Kat. Jahrtausendausstellung, siehe Kat. Berlin 1906

Kat. Kassel 1935 = 100 Jahre Kunstverein zu Kassel, Hessische Kunst 1835-1935, Ausstellung Kassel 1935

Kat. Kassel 1960 = 125 Jahre Kasseler Kunstverein, 1835-1960, Jubiläumsausstellung, Kassel 1960

Kat. Kassel 1964 = 700 Jahre Stadt Kassel, Ausstellung der Städtischen Kunstsammlungen Kassel, Kassel 1964

Kat. Kassel 1991 = Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Bestandskatalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts, bearbeitet von Marianne Heinz, Kassel 1991

Kat. Kiel 1981 = Adolph Menzel, Realist - Historist - Maler des Hofes, Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik, Ausstellung in der Kunsthalle Bremen, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Lübeck, Altes Rathaus der Stadt Schweinfurt, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, hg. von Jens Christian Jensen, Schweinfurt 1981

Kat. Kunst der Bürgerlichen Revolution = Kunst der Bürgerlichen Revolution von 1830-1848, Berlin 1972

Kat. Landstände = Katalog zur Ausstellung der Hessischen Staatsarchive zum Hestentag 1983 in Lauterbach: "Landstände und Landtage in Hessen. Von der Einung des Mittelalters zur demokratischen Volksvertretung", Darmstadt 1983

Kat. Lange = Eine Berliner Privatsammlung, 28 Gemälde, Aquarelle und Handzeichnungen von Adolf von Menzel, Gemälde deutscher Meister des 19. Jhd., Versteigerungskatalog bei Hans Lange, Berlin 3. bis 7. 2. 1939, Berlin 1939

Kat. London 1965 = Drawings and watercolours by Adolph Menzel, An Arts Council exhibition, London (16.1.-13.2) 1965 (ferner Bristol, Kingston upon Hull, Leicester), Einleitung von Irmgard Wirth

Kat. Manet bis Van Gogh, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, Katalog zur Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin und in der Neuen Pinakothek München, München 1996

Kat. München 1996 = Corot, Courbet und die Maler von Barbizon, Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst München, München 1996

Kat. Nürnberg 1967 = Der frühe Realismus in Deutschland, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Schweinfurt 1967

- Kat. Nürnberg 1977 = Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Schweinfurt 1977
- Kat. Paris 1996 = Menzel (1815-1905) "la névrose du vrai", Katalog zur Ausstellung im Musée d'Orsay 15. April - 28. Juli 1996, Paris 1996
- Kat. Secession = Katalog der [1.] Deutschen Kunstausstellung der Berliner Secession, Berlin 1899
-, Katalog der zweiten Kunstausstellung der Berliner Secession, Berlin 1900
- Kat. Ständehaus = 150 Jahre Ständehaus, Parlamentarische Tradition in Hessen, Selbstverwaltung im Kommunalverband, Kassel 1986
- Kat. Stargardt/Marburg = Der Autographensammler, Eine Katalogfolge des Antiquariats J. A. Stargardt, NF, Marburg 1952 (503), 1960 (549), 1975 (606), 1976 (611), 1977 (612), 1988 (641)
- Kat. Stuttgart 1951 = Stuttgarter Kunstkabinett
- Kat. Thannhauser, siehe Kat. Berlin 1928 (ergänzen)
- Kat. Tübingen 1981 = Mit dem Auge des Touristen, Zur Geschichte des Reisebilds, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Tübingen, Tübingen 1981
- Aukt.-Kat. Lange 1939 = Eine Berliner Privatsammlung, 28 Gemälde, Gouachen, Aquarelle und Handzeichnungen von Adolf Menzel, Gemälde deutscher Meister des 19. Jahrhunderts, Katalog des Auktionshauses Hans W. Lange, Berlin (3.-7.2.) 1939
- Kat. Kunst ins Leben = Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1896 bis 1914, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1987, Konzeption und Redaktion von Helmut R. Leppien, Hamburg 1987
- Kat. Washington 1996 = Adolph Menzel 1815-1905, Between Romanticism and Impressionism, Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington, Yale University Press 1996
- Kat. Wien 1985 = Adolph von Menzel 1815-1905, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen aus der Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin (DDR), Katalog zur Ausstellung in der Albertina/Wien, Wien 1985
- Kat. Wiesbaden 1952 = Ein Jahrtausend Deutscher Kunst, Ausstellung im Landesmuseum Wiesbaden, Wiesbaden 1952
- KAZ = Kasselsche Allgemeine Zeitung
- Katzenstein, Louis, Fünfzig Jahre Kasseler Kunstzustände, in: Hessenland, 22, 1901, S. 190-192
-, Kasseler Künstler im 19. Jahrhundert, in: Hessenland 22, 1901, S. 311-314
- Kaufmann, Ruth, François Gerards *Entry of Henry IV into Paris*: The Iconography of constitutional Monarchy, in: Burlington Magazin, 17, 1975, S. 790-802

- Keisch, Claude, Adolph Menzels *Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen*, Vermutungen über ein unvollendetes Meisterwerk, in: Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte, 26, 1987, S. 259-282
- , Von Kassel bis Leuthen, Mehrdimensionalität des Augenblicks in Menzels Geschichtsmalerei, in: Kunstverhältnisse, Ein Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung, Festschrift für P. H. Feist, Berlin 1989, S. 74-79
- , Ein ungemaltes Bild Adolph Menzels, Die Einweihung der Nordpazifikbahn (1883), in: Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte, 28, 1990, S. 293-296
- , Menzel, Kreuzwege, Brüche, in: Kat. Berlin 1996, S. 429-444
- Keller, Harald, Degas-Studien, in: Städel-Jahrbuch, 1979, Bd. 7, S. 271-295
- Keller, Horst, Deutsche Maler des 19. Jahrhunderts, München 1979
- Kemp, Wolfgang und Neusüss, Floris: Kassel 1850 bis heute, Fotografien in Kassel - Kassel in Fotografien, München 1981
- Kemp, Wolfgang, Das Bild der Menge (1789-1830), in: Städel-Jahrbuch 4, 1973, S. 249-269
- , "... einen wahrhaft bildenden Zeichunterricht überall einzuführen", Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870, Frankfurt M. 1979
- , Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsgeschichtliche Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983
- , Verständlichkeit und Spannung, Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 253-278
- , Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Kunstgeschichte, Eine Einführung, hg. von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp und Martin Warnke, Berlin 1986, S. 203-221
- Kesser, Hermann, Die Galerie Henneberg in Zürich, in: Kunstchronik, N.F., 16, 1902/1903, Spalte 249-254 und 315-320
- Kirstein, Gustav, Das Leben Adolph Menzels, Leipzig 1919
- [Klauhold, Alfred], Drei Lebensläufe in absteigender Linie von Hippel dem Jüngeren, Hamburg 1860
- Klein, Rudolph, Menzel, in: Moderne Essays, Heft 44, Berlin 1904, S. 7f
- Knackfuß, Hermann: Adolph von Menzel, 10. Auflage, Bielefeld-Leipzig 1922
- , Geschichte der Königlichen Kunstakademie zu Kassel, Kassel 1908
- Köstler, Andreas, Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche, Zur Ästhetisierung des Kultraums im Mittelalter, Berlin 1996
- Kohle, Hubertus, Zur Menzelliteratur der letzten 15 Jahre, in: Kunstchronik, 4, 1993, S. 192-202
- , Menzel als Historienmaler, in: Kat. Berlin 1996, S. 481-492

- Krafft, Eva Maria, Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett, Katalog zur Ausstellung, Basel 1982
- Kramm, Helmut, 100 Jahre Kurhessischer und Kasseler Kunstverein, Kassel [1935]
- Kühn, Joachim, Kurhessischer Bilderbogen, Studien und Porträts zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Berlin 1924
- , Das Ende einer Dynastie, Kurfürstliche Hofgeschichten 1821 bis 1866, Berlin 1929.
- Kugler, Franz, Vorlesung über das historische Museum in Versailles und die Darstellung historischer Ereignisse in der Malerei, Berlin 1846
- , Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, 3 Bde., Stuttgart 1853/1854
- Kumpe, J. M., Über den Kunstverein für Kurhessen, Kassel 1838
- Kurth, Willi, Der Zeichner Menzel, in: Bildende Kunst, 6, 1955, S. 407ff.
- Lutemann, Walter, Dietrich Christoph von Rommel (1751-1859), Historiker und Direktor des Hof- und Staatsarchivs, in: Lebensbilder aus Kurhessen und Waldeck 1830 -1930, hg. von Ingeborg Schnack, Marburg 1939-1958, Bd. 6, 1958, S. 294-309
- Lammel, Gisold, Adolph Menzel, Humor und Satire der "kleinen Exzellenz", Berlin 1986
- , Der Auftraggeber ist im Bild - Anmerkungen zu Menzels Kasseler Karton, in: Kunstverhältnisse, Ein Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung, Festschrift für P. H. Feist, Berlin 1989, S. 69-74
- , Menzel und seine Kreise, Dresden-Basel 1993
- , Exzellenz lassen bitten, Erinnerungen an Adolph Menzel, Leipzig 1992
- , Adolph Menzel, Frideriziana und Wilhelminia, Dresden 1988
- Landau, Georg, Beschreibung des Kurfürstenthums Hessen, Cassel 1842 und 1867
- , Das Marmorbad bei Cassel, Cassel 1845
- , Beiträge zur Geschichte der Jagd und Falknerei in Deutschland, Die Geschichte der Jagd und Falknerei in beiden Hessen, Kassel 1849
- , Die fürstlichen Grabmäler in der Kirche der H. Elisabeth zu Marburg, in: ZHG A.F., 5, 1850, S. 184-195
- Langenstein, York, Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert, Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, München 1983
- Lemberg, Margret, Oberlik, Gerhard, Die Wandgemälde von Peter Janssen in der Alten Aula der Philipps-Universität, Marburg 1985
- Leuschner, Vera, Der Landschafts- und Historienmaler Carl Friedrich Lessing (1808-1880), in: Kat. Düsseldorf 1979, S. 86-98
- Lichtwark, Alfred, Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Hamburger Kunsthalle, hg. von Gustav Pauli, 2 Bde., Hamburg 1923

- , Menzels Entwicklung, Einleitung zum Katalog der Menzel-Ausstellung in Hamburg 1891, in: Die Grundlagen der künstlerischen Bildung, Studien von Max Lichtwark, Bd. 6, Aus der Praxis, Berlin 1902, S. 73-79.
- , Menzels Kinderalbum, An den Tagesbericht der Hamburger Zeitungen gesandt, in: Die Grundlagen der künstlerischen Bildung, Studien von Max Lichtwark, Bd. 6, Aus der Praxis, Berlin 1902, S. 80-85.
- , Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Nach Versuchen mit einer Schulkasse herausgegeben von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung, Berlin 1898
- Liebermann, Max, Adolph Menzel, Fünfzig Zeichnungen, Pastelle und Aquarelle aus dem Besitz der Nationalgalerie mit einer Einleitung von Max Liebermann und einem erläuternden Verzeichnis von G. J. Kern, Berlin 1921
- , Die Phantasie in der Malerei, Schriften und Reden, hg. von Günther Busch, Frankfurt a. M. 1978
- Liebmann, Michael J., Die "russischen" Skizzen Adolph Menzels, in: Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin, 25, 1985, S. 16-23
- Liliencron, Rochus von, Joseph Maria Ernst Christian Wilhelm von Radowitz, in: ADB, Bd. 27, S. 141-152
- Lobe, G.A., Wanderungen durch Cassel und Umgegend, Eine Skizze für Einheimische und Freunde, Cassel 1837
- Lorck, Carl von, Schinkel, Reisen in Deutschland, Essen 1956
- Losch, Philipp, Geschichte des Kurfürstentums Hessen 1803-1866, Marburg 1922
- , Der letzte deutsche Kurfürst, Marburg 1937
- Loyrette, Henri, Menzel in Paris, in: Kat. Berlin 1996, S. 533-538
- Marburg, seine Geschichte und Sehenswürdigkeiten, Marburg 1850 (Verlag und Druck Johann August Koch)
- Manheim, Ron, Julius Meier-Graefe, in: Altmeister moderner Kunstgeschichte, hg. von Heinrich Dilly, Berlin 1990, S. 95-115
- Markowitz, Irene, Der frühe Realismus in Düsseldorf, in: Kat. Nürnberg 1967, S. 86-92
- Marx, Manfred, Vom Kunstverein für Kurhessen zum Kunstverein zu Kassel 1835-1945, in: 150 Jahre Kasseler Kunstverein, Eine Chronik, Kassel 1985
- Maué, Hermann, Briefe der Familie Menzel aus den Jahren 1829, Eine Quelle zum Frühwerk Adolph Menzels, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1982, S. 83-92
- Meder, Joseph, Die Handzeichnung, Ihre Technik und Entwicklung, 2. Auflage, Wien 1923

- Meier-Graefe, Julius, Der junge Menzel, Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands, Leipzig 1906
- Menzel-Briefe, siehe Deetjen 1934, Wolff 1914
- Menzel-Bibliographie: siehe Weinhold 1959, Kohle 1993
- Meyerheim, Paul, Adolph von Menzel, Erinnerungen, Berlin 1906
- Meysenbug, Malwida von, Memoiren einer Idealistin, 3 Bde., 3. Auflage, Berlin 1882
- Müller, Ludwig: Rückblicke auf Kurhessen und das Ende des Kurfürstenhauses, 2. Auflage, Marburg 1890
- Müller, Klaus Peter, Historische Photos aus dem Bereich des Deutschordens an der Elisabethkirche zu Marburg, Marburg 1982
- Neidhard, H.J., Ludwig Richters Werke und Wirkung, in: Kat. Dresden 1984, S. 11-21
- Neuigkeiten vom Kunstmarkte [Auktion Galerie Henneberg, Zürich], in: Der Kunstmarkt, 1903/04, Nr. 6 vom 13. November, S. 41f.
- Nipperdey, Thomas, Verein als soziale Struktur in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Hartmut Boockmann u. a., Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert, Beiträge zur Geschichte historischer Forschung in Deutschland, Göttingen 1972
- Norden, Julius, Bei Adolph von Menzel, in: Berliner Künstlersilhouetten, Leipzig 1902
- Novotny, Fritz, Painting and Sculpture in Europe, 1780-1880, London 1960
- Obermann, Karl, Die deutschen Geschichtsvereine des Vormärz, in: Die deutsche Geschichtswissenschaft vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Reichseinigung von oben, hg. von Joachim Straisand, Berlin 1963, S. 191ff.
- Oettingen, Wolfgang von, Von Berlin nach Danzig, Eine Künstlerfahrt im Jahr 1773 von Daniel Chodowiecki, Berlin 1977
- Osborn, Max, Die Düsseldorfer Ausstellung, in: Kunst und Künstler, II, 1903/1904, S. 429-445
- Paret, Peter, Die Berliner Secession, Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981
- , Art as History, Episodes in the Culture and Politics of Nineteenth Century Germany, Princeton 1988
- , Kunst als Geschichte, Kultur und Politik von Menzel bis Fontane, München 1990
- , Berlin zu Menzels Zeit, in: Kat. Berlin 1996, S. 369-380
- Paul, Barbara, Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich (= Berliner Schriften zur Kunst, hg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Bd. 4), Phil. Diss., Mainz 1993
- Pauli 1923: siehe Lichtwark, Briefe

- Pietsch, Ludwig, Persönliche Erinnerungen an Adolph von Menzel, in: Velhagen und Klasings Monatshefte, 19, 1905/1906, Bd. 2, Heft 8, 1905, S. 193-208
- Pochat, Götz, Geschichte der Ästhetik und Kunstthorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986
- , Friedrich Theodor Vischer und die zeitgenössische Kunst, in: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft, Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, hg. von Ekkehard Mai u.a., Berlin 1983, S. 99-132
- Posener, Julius, Schinkels englische Reise, in: Karl Friedrich Schinkel, Werke und Würdigungen, Katalog zur Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1981
- Pecht, Friedrich, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, 2 Bde., Nördlingen 1877-1879
- Petersdorff, H. von, Wilhelm IX., Landgraf von Hessen, in: ADB, Bd. 43, S. 64-75
- , Wilhelm II., Kurfürst von Hessen, in: ADB, Bd. 43, S. 75-79
- Radowitz, Memoiren, siehe Hassel 1905
- Radziewsky, Elke von, Menzel- ein Realist?, in: Kat. Hamburg 1982, S. 17-30
- Rave, Paul Ortwin, Karl Blechen, Leben, Würdigung und Werk, Berlin 1940
- Ricke-Immel, Ute, Die Düsseldorfer Genremalerei, in: Kat. Düsseldorf 1979, S. 149-165
- Riedrich, Otto, Menzel auf Reisen, Mit einem Geleitwort von Paul Weiglin, Berlin 1923
- Riemann-Reyher, Marie, Adolph von Menzel, Reiseskizzen aus Preußen, Berlin 1992
- , Der Zeichner - Meister des Augenblicks, in: Kat. Berlin 1996, S. 445-456
- Robels, Hella, Sehnsucht nach Italien, Bilder deutscher Romantiker, München 1974
- Rommel, Christoph von, Über Quellen und Hülfsmittel der hessischen Geschichte, in: ZHG 1, 1837, S. 107-110
- , Entwurf zu einem Cyklus vaterländischer Gemälde aus der Deutschen insbesondere Hessischen Geschichte, Ausübenden Künstlern gewidmet, Von der älteren Zeit bis zum Anfang der jetzt regierenden Hessischen Kurfürsten, Cassel 1842
- , Geschichte von Hessen, 10 Bde., Marburg und Cassel 1820-1858
- Rothe, Friedrich, Klassenpositionen fortschrittlicher Maler im Vormärz, Kommentar zu Werken von Rethel, Menzel, Hübner und Hasenclever, in: Katalog Kunst der bürgerlichen Revolution, Berlin 1972, S. 144ff.
- Ruhl, Ludwig Sigismund, Geschichtliche Betrachtungen über die Pferderassen, Kassel 1840
- , Ueber die Auffassung der Natur in der Pferde-Bildung antiker Plastik, Kassel 1846
- Rumpf, Karl, Adolph von Menzel in Hessen, in: Hessen-Kunst, 22, 1928 (= Jahrbuch für Kunst- und Denkmalspflege in Hessen und im Rhein-Main-Gebiet), nicht paginiert
- Ruppersberg, Hermann von, Etwas vom Hauptcharakter der Bürger Marburgs, Denen Wohlthätern und Gönnern des Ev. Luther. Waisenhauses zu Marburg beim Anfang des Jahres 1793

- Rusche, Fritz, Kurhessen in der bürgerlichen und sozialen Bewegung der Jahre 1848 und 1849, Phil. Diss., Marburg 1921 [Masch. Ms]
- Sander, Helmut, Das Herkulesdenkmal auf Wilhelmshöhe, Kassel 1981
- Schneider, Norbert, Stilleben, Realität und Symbolik der Dinge, Köln 1989
- Schaar, Eckhard, Über Menzel, den Zeichner, in: Kat. Hamburg 1982, S. 9-16
- Schadendorf, Wulf, Bemerkungen zu einigen späten Bildern Menzels, in: Kat. Kiel 1981, S. 17-19
- Scheffler, Karl, Menzel in der Berliner Nationalgalerie, in: Kunst und Künstler, 9, 1911, S. 513-527
- , Die Nationalgalerie, Ein kritischer Führer, Berlin 1912
- , Rezension: Adolph von Menzel, Das Kinderalbum, in: Kunst und Künstler, 11, 1913, S. 76
- , Adolph Menzel, der Mensch, das Werk, Neu herausgegeben von Carl Georg Heise nach der Erstauflage Berlin 1915, München 1955
- , Adolph Menzel, Berlin 1922
- , Adolph Menzel, Berlin 1938
- Schinkel, Karl Friedrich, Reise nach England, Schottland und Paris im Jahr 1826, hg. und kommentiert von Gottfried Riemann, München 1986
- Schlick, Johann, Menzels Frideriziana, in: Kat. Kiel 1981, S. 13-16
- Schmidt, Hans-Werner, Die Förderung des Vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für Historische Kunst 1854-1933 (= Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte Bd. 1), Phil. Diss., Marburg 1985
- Schmidt, Werner, Das Jahr 1848 als Stilwende in der künstlerischen Entwicklung Menzels, Von 1840 bis 1855/60, Dipl. Arbeit Kunstgeschichtliches Institut der Humboldt-Universität Berlin, Berlin 1954 [Masch.Ms]
- , Menzel und Watteau, in: Festschrift Johannes Jahn, Leipzig 1958, S. 317-324
- , Menzels Selbstbildnis im Skizzenbuch 1876/1877, in: Forschungen und Berichte, 2, 1958, S. 97ff.
- , Das weite Feld der Zeichnung in Ludwig Richters Kunst, in: Ludwig Richter und sein Kreis, Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden, Dresden 1984, S. 21-34
- Schmoll gen. Eisenwerth, J.A., Der Blick durch das offene Fenster, Ein Motiv der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Kat. Nürnberg 1967, S. 132-144
- , Fensterbilder, Motivketten in der europäischen Malerei, in: Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts, München 1970, S. 13-165
- Schnelle-Schneyder, Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellungen im 19. Jahrhundert, Marburg 1990

- Schoch, Rainer, Die belgischen Bilder, in: Städel-Jahrbuch, NF 7, 1979, S. 171-187
- Schultze, Uwe, Wie es eigentlich gewesen ist, in: Kat. Kiel 1981, S. 20f
- Schuster, Peter-Klaus, Menzels Modernität, in: Kat. Berlin 1996, S. 416-420
- Schwarzkopf, Karl, Gemälde-Erwerbungen unter Kurfürst Wilhelm II., in: Hessenland, 20, 1902, S. 272-274
- Seier, Hellmut, Der unbewältigte Konflikt, Kurhessen und sein Ende, 1803 - 1866, in: Die Geschichte Hessens, hg. von Uwe Schultze, Stuttgart 1983, S. 160-170
- , Modernisierung und Integration in Kurhessen 1803 - 1866, in: Das Werden Hessens, hg. von Walter Heinemeyer, Marburg 1986, S. 431-479
- (Hg.), Akten und Dokumente zur kurhessischen Parlaments- und Verfassungsgeschichte 1848-1866, Marburg 1987
- Sengle, Friedrich, Biedermeierzeit, Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, 2 Bde, Stuttgart 1972
- Singer, Hans Wolfgang, Drawings of Adolph Menzel, London 1907
- , Zwei Menzel-Ausstellungen in Dresden, in: Kunst und Künstler, II, 1903/1904, S. 157ff
- Spickernagel, Ellen, Holländische Dorflandschaften im frühen 17. Jahrhundert, in: Städel-Jahrbuch, NF 7, 1979, S. 133-149
- Stagl, Justin, Die Methodisierung des Reisens im 16. Jahrhundert, in: Der Reisebericht, hg. von Peter J. Brenner, Frankfurt M. 1989, S. 140-177
- Tapp, Alfred, Hanau im Vormärz und in der Revolution von 1848-1849 (= Hanauer Geschichtsblätter, Bd. 26), Hanau 1976
- Teeuwisse, Nicolas, Vom Salon zur Secession, Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne, 1871-1900, Berlin 1986
- T.L.S. [Franz Kugler], Berliner Briefe, in: Kunstblatt, 29, Nr. 45, Stuttgart 1848, S. 177ff.
- Treue, Wilhelm, Franz Theodor Kugler - Kulturhistoriker und Kulturpolitiker, in: Historische Zeitschrift, 175, 1953
- Trost, Edith, Nachrichten über Menzel in den Berliner Kunstzeitschriften des 19. Jahrhunderts, in: Kat. Berlin (Ost) 1980, S. 81-107
- Tschudi-Nr. = Tschudi, Hugo von, Adolph von Menzel, Abbildungen seiner Gemälde und Studien, auf Grund der von der Königlichen Nationalgalerie im Frühjahr 1905 veranstalteten Ausstellung, hg. von E[rnst] Schwedeler-Meyer und J[osef] Kern, mit einem Vorwort von Tschudi, München 1905
- Tschudi, Hugo von, Aus Menzels jungen Jahren, Bemerkungen zu seinen frühen Arbeiten und Briefe an einen Jugendfreund, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, 26, 1905, S. 215 - 314

- , Gesammelte Schriften zur neueren Kunst, hg. von Ernst Schwedeler-Meyer, München 1912 (darin wieder abgedruckt: Adolf Menzel, in: Pan 1896 und Kunst und Publikum 1899)
- Valentin, Veit, Geschichte der deutschen Revolution von 1848-49, Bd. 1: Bis zum Zusammentritt des Frankfurter Parlaments, Berlin 1930; Bd. 2: Bis zum Ende der Volksbewegung 1849, Berlin 1931
- Vancsa, Eckart, Überlegungen zur politischen Rolle der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 28, 1975, S. 145-158
- Verfassungsbild (Ludwig Grimm): Die Personen des Verfassungsbildes, in: Hessenland, 16, 1902, S. 164
- Volbehr, Theodor, Führer durch die Gemäldesammlung des Kaiser-Friedrich-Museums der Stadt Magdeburg, 2. Auflage, Magdeburg 1910
- Vollmar, Helene, Peter Janssen, in: Die Kunst für Alle, 13, 1898, S. 209-215 (= Peter-Janssen-Heft)
- Vossberg, Herbert, Kirchliche Motive bei Adolph Menzel, Berlin 1964
- Wagner, Monika, Bildungsreise und Reisebild, in: Kat. Tübingen 1981, S. 7-18
- , Allegorie und Geschichte, Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Von der Corneliusschule zur Malerei der Wilhelminischen Ära (= Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 9), Tübingen 1989
- Wagner-Rieger, Renate und Krause, Walter (Hg.), Historismus und Schloßbau, München 1975
- Waldmann, Emil, Deutsche Zeichner des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1923
- , Der Maler Adolph Menzel, Wien 1941
- Wappenschmidt, Heinz-Toni, Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. Zum Problem von Sein und Schein, München 1984
- Warnke, Martin, Politische Landschaft, Zur Kunstgeschichte der Natur, München-Wien 1992
- Weidmann, Walter, Adolph Menzel Skizzenbuch 1846, Berlin o.J. [1946]
- Weinhold, Renate, Menzelbibliographie, Leipzig 1959
- , Menzel und die Eisenbahn, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig, 5, 1955/56, S. 191-199
- Wichmann, Siegfried, Eduard Schleich d.Ä., Verzeichnis der Werke, Phil. Diss., München 1952
- , Bemerkungen zur Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, in: Kat. Nürnberg 1967, S. 30-39
- , Spitzweg, Zeichnungen und Skizzen, München 1985
- , Carl Spitzweg 1808-1885, Die Wanderwege 2, München 1981/82

- Willems, Gerrit, Erklären und Ordnen, Stilanalytische Ansätze in der Kunstgeschichte, in: Gesichtspunkte, Kunstgeschichte heute, hg. von Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans, Berlin 1993, S. 83-112
- Wilton, Andrew, J. M. Turners, Leben und Werk, München 1979
- Wippermann, Karl, Friedrich Wilhelm I. von Hessen. In: ADB, Bd. 7, S. 528-535
- Wirth, Irmgard, Mit Adolph Menzel in Berlin, München 1965
- , Mit Adolph Menzel in Bayern und Österreich, München 1974
 - , Berliner Malerei im 19. Jahrhunderts, Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum ersten Weltkrieg, Berlin 1990
- With, Christopher B., Adolph Menzel, A Study in the Relationship between Art and Politics in Nineteenth Century, Diss., Ucla 1975
- , Adolph Menzel and the German Revolution of 1848, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 42, 1979, S. 195-214
 - , The Prussian Landeskunstkommission 1862-1911, A study in State Subvention of the Arts (= Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich, Bd. 6), Berlin 1986
 - , Adolph Menzel und die Berliner Nationalgalerie, in: Kat. Berlin 1996, S. 539-543
- Wölfflin, Heinrich, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915, 9. Auflage, München 1948
- Wolff 1914 = Adolph von Menzels Briefe, Mit Unterstützung der Erben des Meisters gesichtet und herausgegeben von Hans Wolff, Einleitung von Oskar Bie, Berlin 1914
- Wolff, Hans, Zeichnungen von Adolph Menzel, Dresden 1920
- Woringer, August, Jugenderinnerungen des Fabrikanten Karl Heinrich Arnold in Kassel, in: Hessenland, 21, 1907, S. 138f; 156ff.; 172ff.
- Wülffing, Wulf, Reiseliteratur, in: Vormärz, Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten 1815-1848, Reinbek bei Hamburg 1980
- Zangs, Christiane, Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, Phil. Diss., Aachen-Mainz 1992
- Zink, Fritz, Adolph Menzel in Berchtesgaden, in: Pantheon, 27, 1969, S. 410f
- ZHG = Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde

Abb. 1

Außen- und Innenseite eines Briefumschlags mit Federzeichnung, an Karl Heinrich Arnold in Kassel adressiert, 1841, Sammlung Schäfer/Euerbach (Kat. Nr. 67)

Abb. 2

Linke Hand von Menzels Vater, 1828, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, N 991

Abb. 3

Chrispijn van de Passe d.J., **Van't light der Teken en Schilderkonst**, Amsterdam 1643/44, Emblem der 2. Titelseite

Abb. 4

Erinnerungsblatt an das Stiftungsfest des Vereins der jüngeren Künstler, 1834, Federlithographie

Abb. 5

Adolf Schrödter, **Don Quijote studiert den Amadis von Gallien**, 1835, Öl/Lwd., SMPK Berlin/Nationalgalerie

Abb. 6

Titelblatt zu Band III der **Geschichte der neueren deutschen Kunst** von Atanasius Graf Raczyński, 1835, Federlithographie

Abb. 7

Karl Friedrich Lessing, **Hussitenpredigt**, 1835, Öl/Lwd., SMPK Berlin/Nationalgalerie

Abb. 8

Edouard de Bièvre, **Der Kompromiß des niederländischen Adels**, 1841, Öl/Lwd., Replik, SMPK Berlin/Nationalgalerie

Abb. 9

Louis Gallait, **Die Abdankung Kaiser Karls V.**, 1842, Öl/Lwd., Replik, Städtisches Kunstinstitut Frankfurt

Abb. 10

Das Balkonzimmer, 1845, Öl/Lwd., SMPK Berlin/Nationalgalerie

Abb. 11

Die Störung, 1843-46, Öl/Lwd., Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Abb. 12

Ludwig Emil Grimm, **Das Verfassungsbild**, 1832, Federlithographie, Stadtmuseum Kassel

Abb. 13

Gustav Adolf empfängt seine Gattin vor Schloß Hanau am 10. Januar 1632
1847, Öl/Leinwand, Museum der bildenden Künste zu Leipzig (Kat. Nr. 1)

Abb. 14

Gustav Adolf empfängt seine Gattin vor Schloß Hanau, [um 1890], Lithographie
SMPK Berlin/Kunstabibliothek (Kat. Nr. 2)

Abb. 15

Der Einzug der Sophie von Brabant in Marburg mit ihrem Sohne Heinrich, dem nachmaligen Landgrafen in Hessen, im Jahre 1248, 1847/48, Kreide und/oder Kohle auf Leinwand (weiß)
Ehem. Kaiser-Friedrich-Museum Magdeburg; Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 3)

Abb. 16

Wilhelm von Kaulbach, **Die Hunnenschlacht**, 1835-37, Posznán, Museum Naradowe

Abb. 17

Julius Eugen Ruhl, *Entwurf zum Bau des Ständehauses in Kassel, Projekt A im Florentinischen Stil*, Schnitt durch den Ständesaal, 1832, Feder/Aq., Staatliche Kunstsammlungen Kassel

Abb. 18

Die Wartburg, Bleistift 1847, Privatbesitz München

Abb. 19

Brief mit Federzeichnung Menzels über seinen Besuch in Marburg, Kassel, 19.8.1847, Universitätsmuseum Marburg (Kat. Nr. 4)

Abb. 20

Blick auf Marburg mit der alten Lahnbrücke
1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 5)

Abb. 21

Unbekannter Künstler, *Ansicht Marburgs von Nord-Ost*, um 1800, Radierung

Abb. 22

Bäuerinnen aus Marburg
1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 6)

Abb. 23

Bäuerinnen aus Marburg
1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 7)

Abb. 24

Alter Mann aus Marburg, zwei Frauenköpfe und Knabe in hessischer Tracht
[1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 8)

Abb. 25

Bauer und Bäuerinnen in Marburger Volkstracht
[1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 9)

Abb. 26

Alter Mann mit Dreispitz aus Marburg
1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 10)

Abb. 27

Alte Frau aus Marburg
[1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 11)

Abb. 28

Studien zur Elisabethkirche in Marburg: Türme der Westfassade von Süd-West
[1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 13)

Abb. 29

Studien zur Elisabethkirche in Marburg: Westportal und verschiedene Details
[1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 14)

Abb. 30

Studien zur Elisabethkirche in Marburg: Sakristei-Aufgang an der Nordseite, Strebpfeiler und Kapitell [1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 15)

Abb. 31

Studien zur Elisabethkirche in Marburg: Sakristeiaufgang an der Nordseite, Gewändepfeiler und Kapitell, [1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 16)

Abb. 32

Studien zur Elisabethkirche in Marburg: Wasserspeier an der Nordseite, [1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 17)

Abb. 33

Ansicht der Elisabethkirche und des Deutschordenshofes von Süd-Ost und Detailskizzen zur Architektur, 1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 18)

Abb. 34

Ansicht der "Alten Komturei" des Deutschordenshofes in Marburg, [1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 19)

Abb. 35

Studien zur Elisabethkirche in Marburg: Blick in den Chor (nach der Überschwemmung vom 3. August 1847), 1847, Bleistift, Privatbesitz (Kat. Nr. 20)

Abb. 36

Studien zur Elisabethkirche in Marburg: Grabplatte Landgraf Heinrichs des Ungehorsamen [1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 21)

Abb. 37

Studien zur Elisabethkirche in Marburg: Grabmal des Landgrafen Heinrich I., genannt "das Kind von Hessen", [1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 22)

Abb. 38

Studien zur Elisabethkirche in Marburg: Grabmal des Landgrafen Ludwig I. [1847], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 23)

Abb. 39

Studien zur Elisabethkirche in Marburg: Grabmal Landgraf Heinrichs III. [1847], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 24)

Abb. 40

Studie aus dem kurfürstlichen Marstall in Kassel: Mosco Isabel mit Decke und in Rückansicht 1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 26)

Abb. 41

Studie aus dem kurfürstlichen Marstall in Kassel: Moscat Isabel - Vorderläufe, Rumpf und Halsansatz, 1847, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 27)

Abb. 42

Studie aus dem kurfürstlichen Marstall in Kassel: Moscat Isabel - Kopf mit Halfter im Profil 1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 28)

Abb. 43

Studie aus dem kurfürstlichen Landgestüt in Kassel: Volonnteer - Kopf mit Halfter im Profil 1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ Menzel 872 (Kat. Nr. 29)

Abb. 44

Studie aus Kassel: Zwei Pferdeköpfe, 1847, Bleistift, Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 30)

Abb. 45

Pferdestudie aus Kassel: Yorkshire in Rückansicht, 1847, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 31)

Abb. 46

Studie zu einem Pferdeauge, [1847/1848], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, N 1863

Abb. 47

Studie zu einem Pferdekopf, [1847/48], Kunsthalle Bremen (Kat. Nr. 32)

Abb. 48

Drei Modellstudien zum Kasseler Karton - Figur eines Reiters (nackt und bekleidet) und Figur eines aufrecht stehenden Mannes mit verschränkten Armen in Schlauchhosen, 1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 36)

Abb. 49

Zwei Modellstudien zum Kasseler Karton - Rückenansicht eines Reiters mit langem Mantel und Federbarett und Figur eines aufrecht stehenden Mannes, der sich auf einen Stock stützt 1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 37)

an Kosten so!



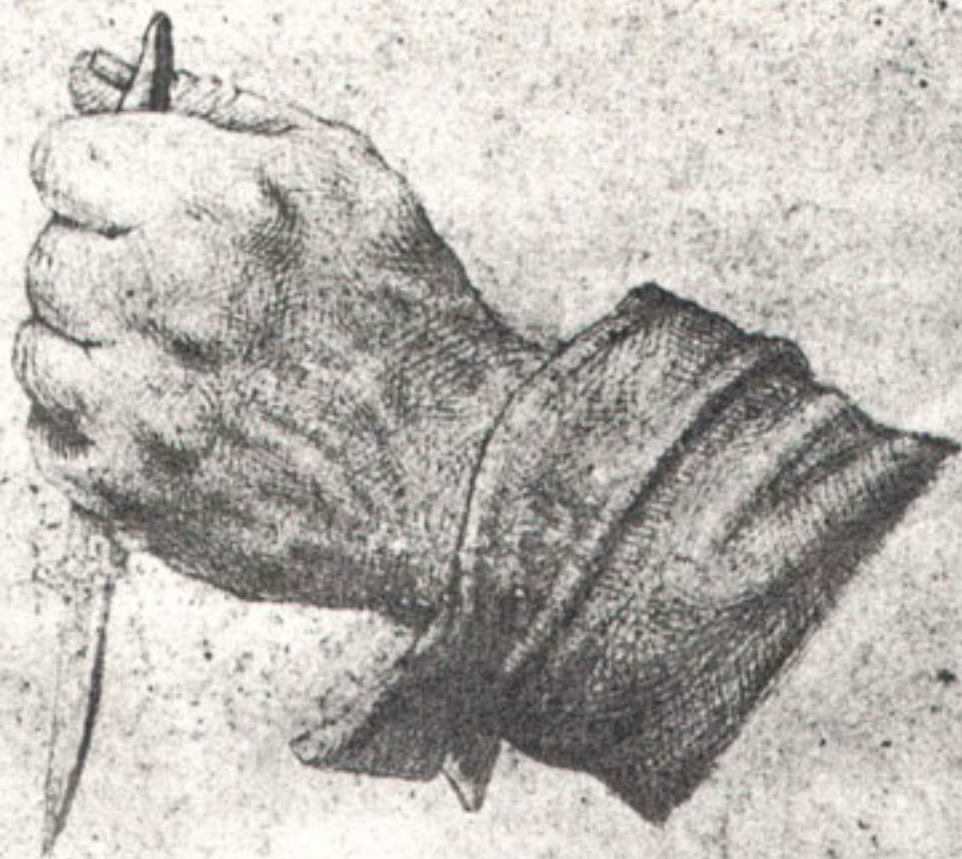
Verzere Freund / Tinte frem Freunde
Publicus Teeren
Inhalte, mit
Sam und wang
Ein
Lebenszeichen von sich

aber nicht so

und nicht

so

geben!



meines Vaters Hand
gez. im Jahr 1828

Nil carbone sed su

Nulla dies sine Linea

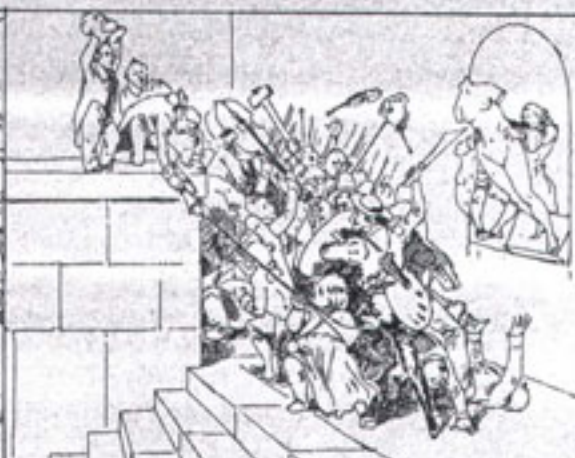




H. Mangel über das



H. Mangel über das



H. Mangel über das



der Künstler

Erinnerung
an das Stiftungsfest
des
Vereins der jüngeren Künstler
zu Berlin
am 24. October 1834.





*L'art moderne
en
Allemagne.
Par
A. Kacynski.
Vol. III.*

1891.











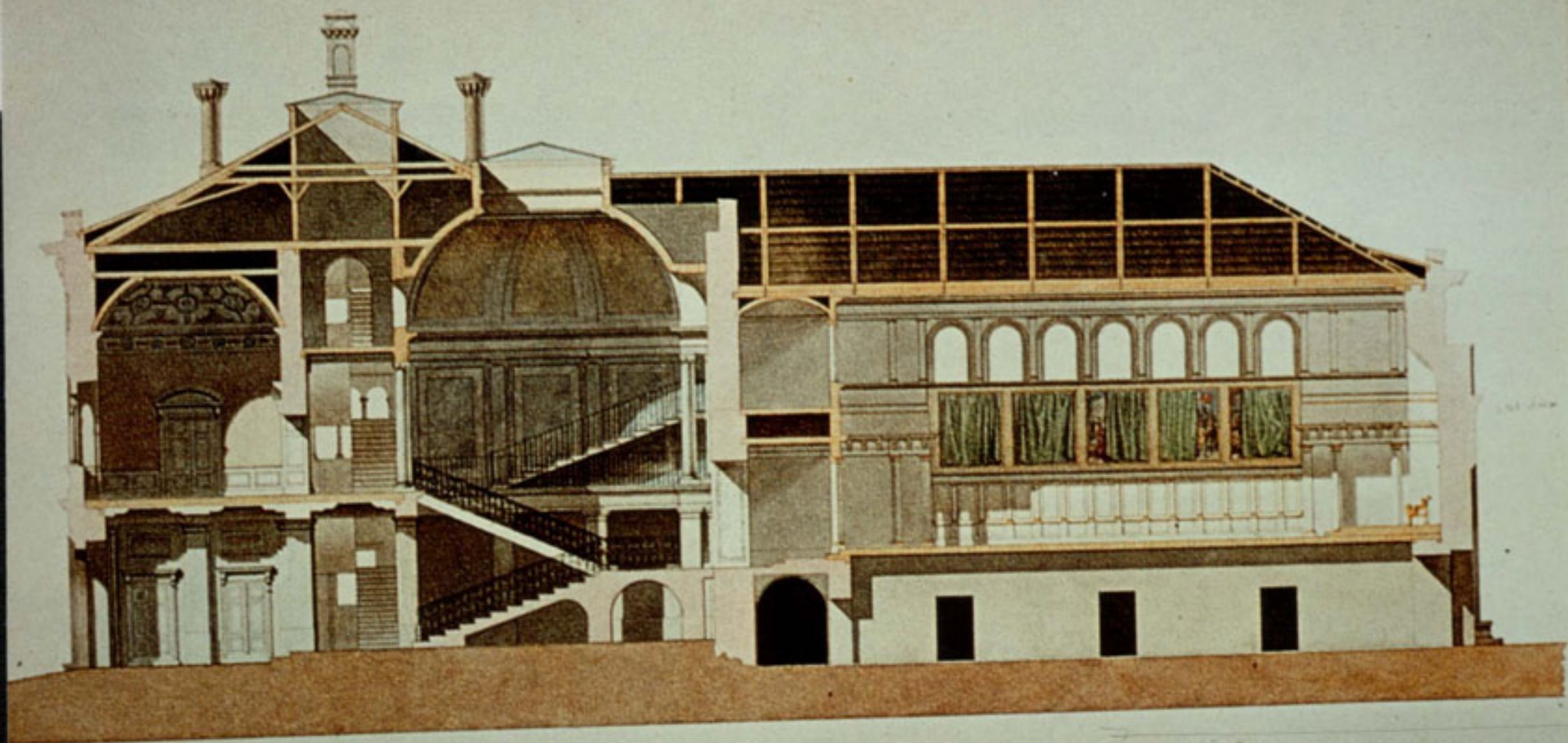












Projekt für das Ständehaus in Cassel.
Längs. Durchschnitt.





A. J. H. Mayr
1857. Marburg.











Worburgish.

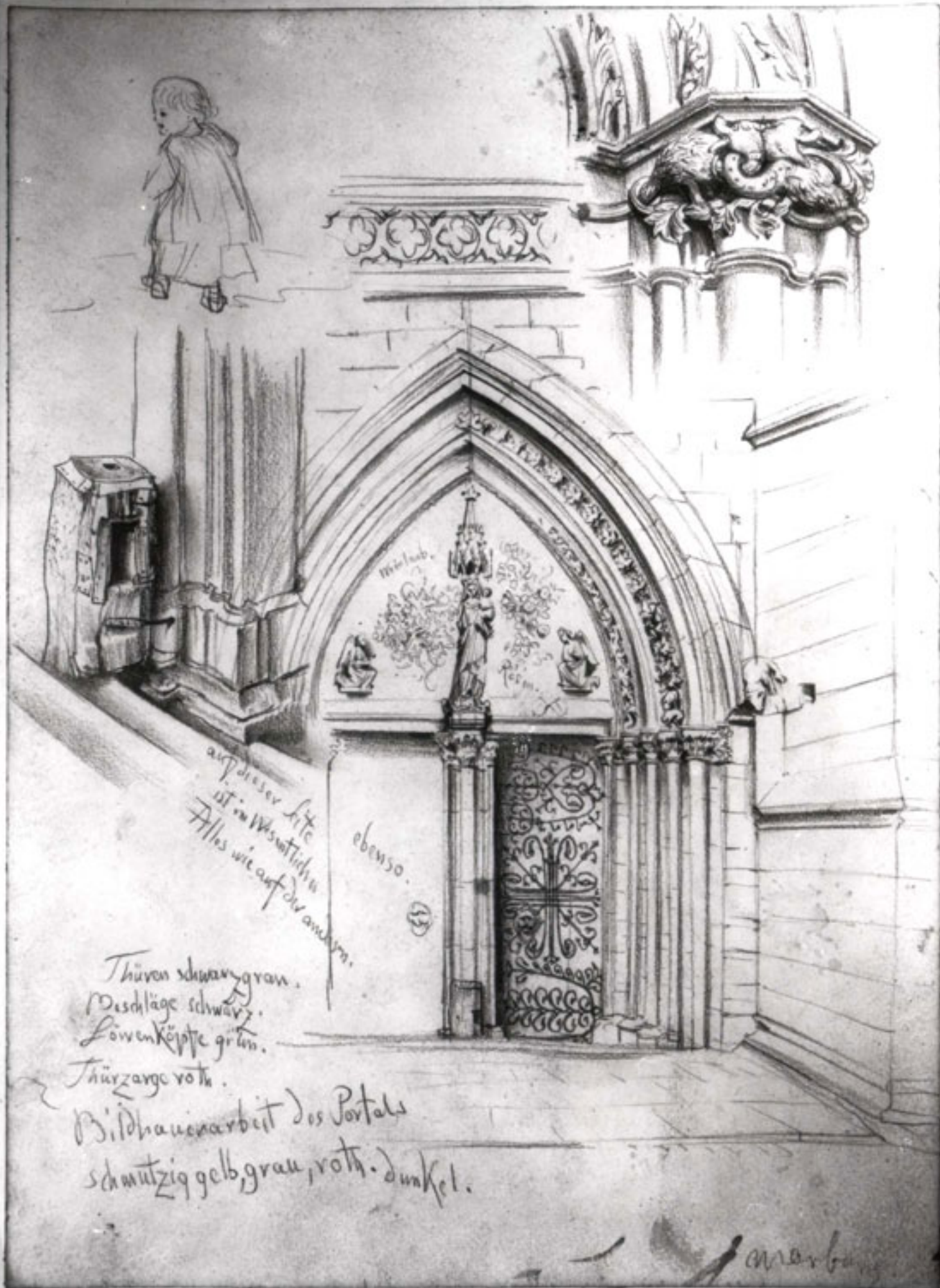
+



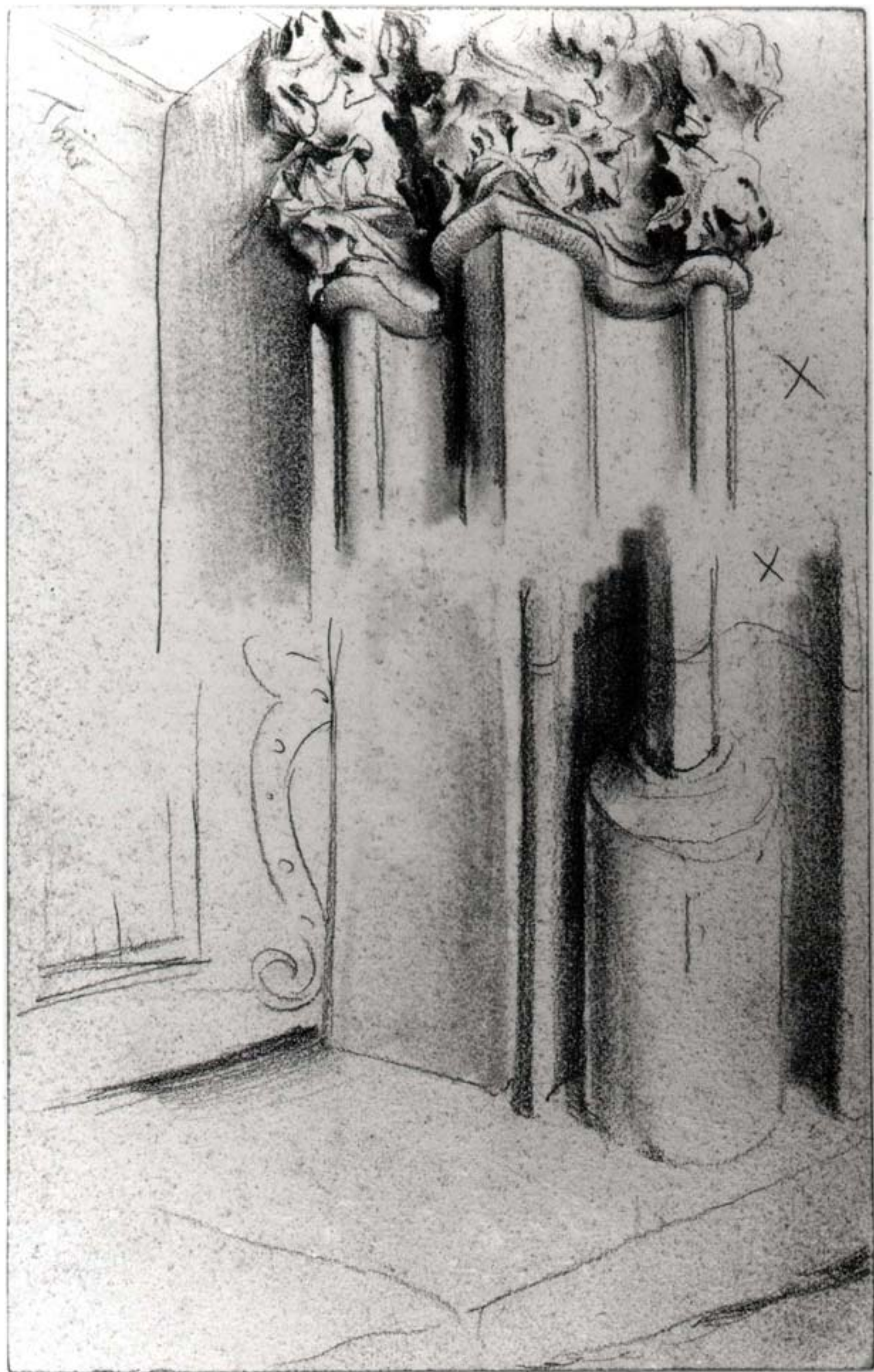








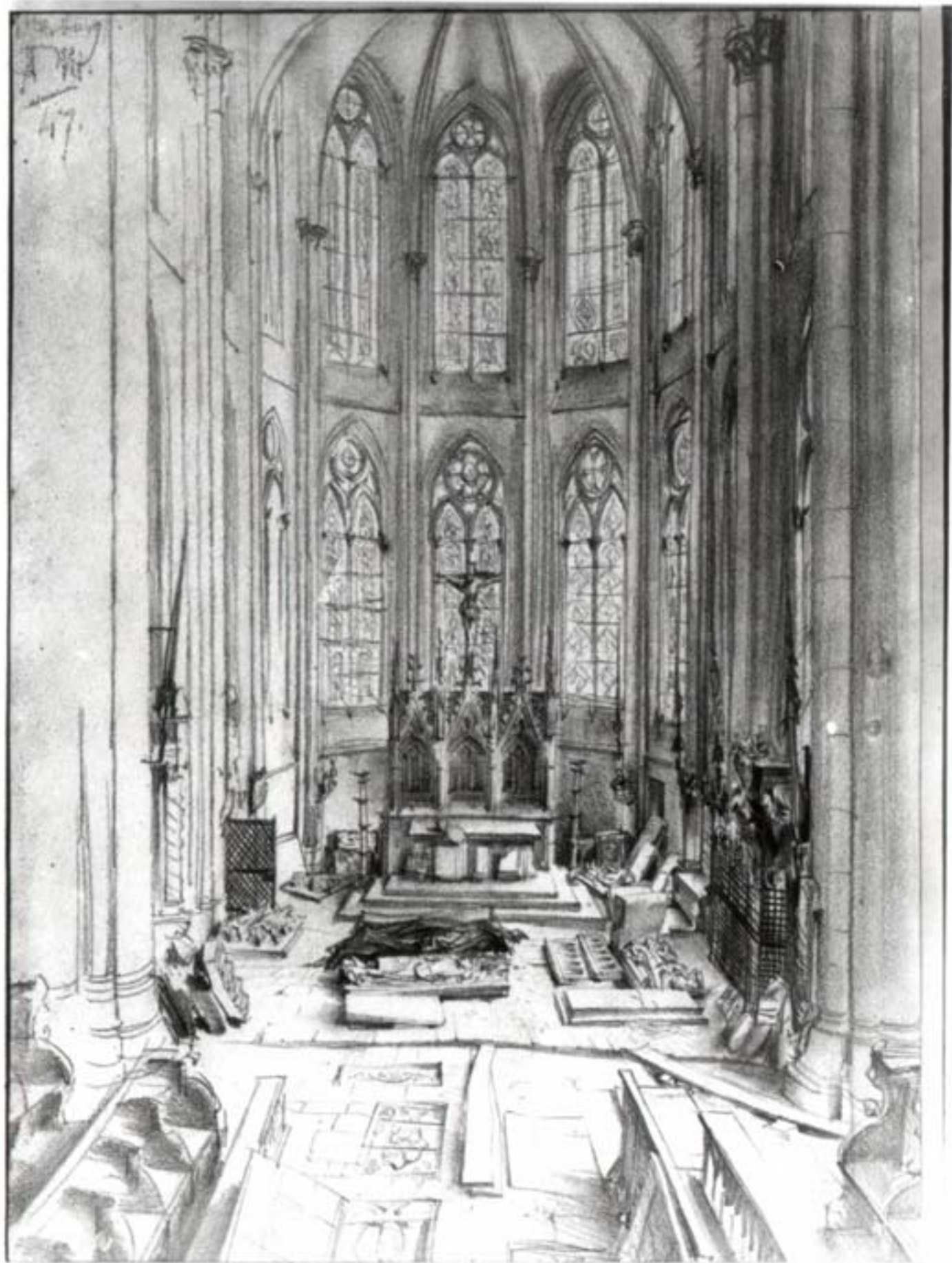












+ 1298

ältester Sohn Heinrichs
des Kindes.



M. H. 1298











Moscat
Isabel.

47
A.M.



Mosrat

Isobel. A.M.

57

Volunteer.
A. (and) Landyatt.





H.M. 77







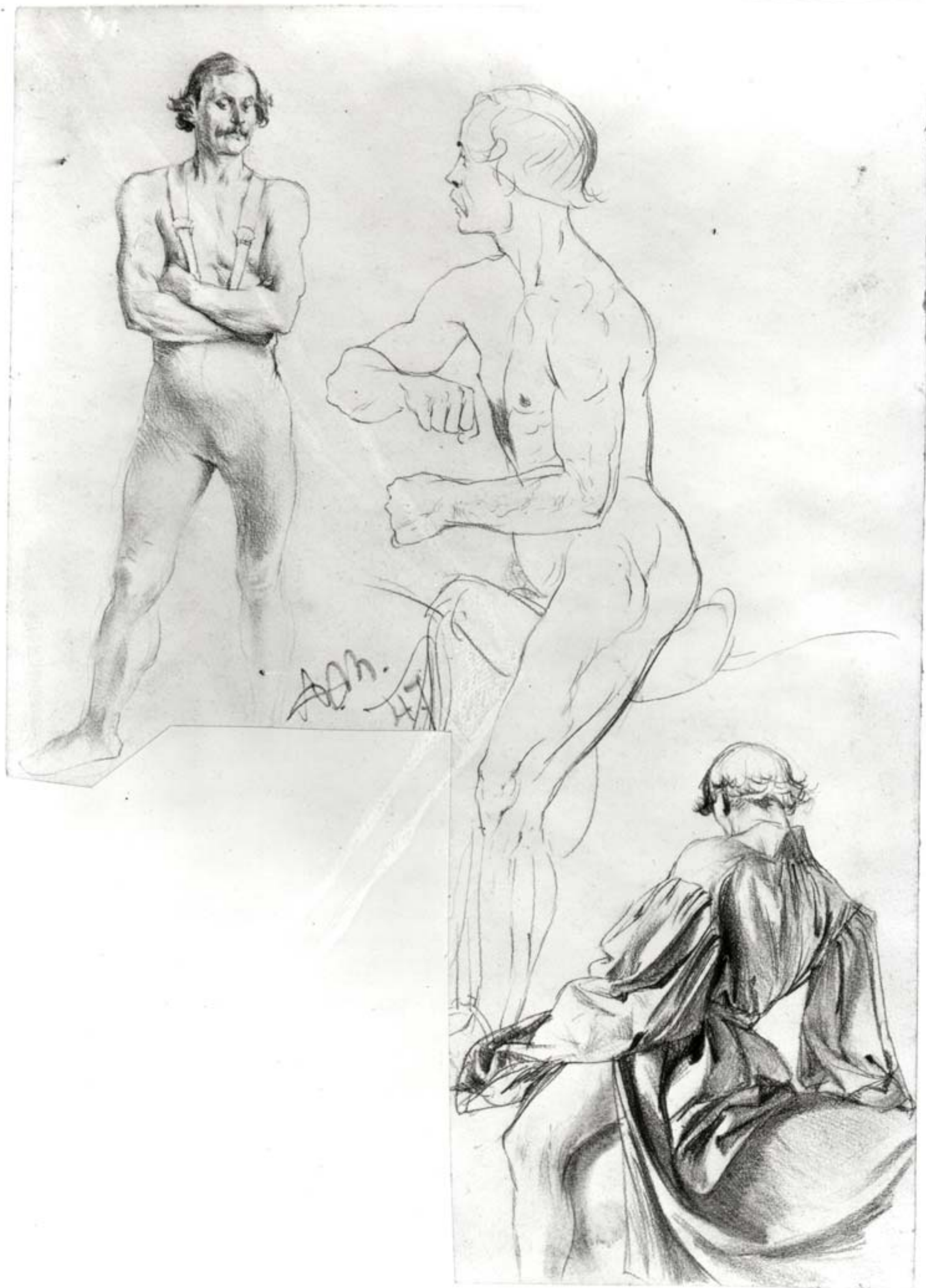




Abb. 50

Modellstudie zum Kasseler Karton? - Rückenfigur eines Mannes, den rechten Arm erhoben, den linken in die Hüfte gestützt, 1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 38)

Abb. 51

Modellstudien zum Kasseler Karton: Page in zwei Rückenansichten und Detailskizze (rechte Hand umfaßt einen Stab), 1847, Bleistift, Sammlung Reemtsma/Hamburg (Kat. Nr. 41)

Abb. 52

Modellstudien zum Kasseler Karton (durchgepauste Kopie): Page in Rückenansicht 1847?, Bleistift, Staatliche Kunstsammlungen Weimar (Kat. Nr. 42)

Abb. 53

Modellstudien zum Kasseler Karton (durchgepauste Kopie): Page in Rückenansicht, Detailskizze zum Schulteransatz und Kopf einer jungen Frau im Profil (Caroline Arnold), 1847?, Bleistift, Staatliche Kunstsammlungen Weimar, Inv. Nr. L 1200/e (Kat. Nr. 43)

Abb. 54

Modellstudien zum Kasseler Karton: Drei Ansichten einer jungen Frau, einen Korb auf ihrem Kopf balancierend, 1847, Bleistift, Privatbesitz (Kat. Nr. 46)

Abb. 55

Modellstudie zum Kasseler Karton: Junge Frau mit Korb auf dem Kopf, [1847], Bleistift, Privatbesitz/Kollow (Kat. Nr. 47)

Abb. 56

Modellstudie zum Kasseler Karton (durchgepauste Kopie): Figur einer der Ehrenjungfrauen, eine Schale in ihren Händen haltend, Bleistift, Staatliche Kunstsammlungen Weimar (Kat. Nr. 48)

Abb. 57

Modellstudie zum Kasseler Karton: Skizzen zu einer der Ehrenjungfrauen und Kostümstudie zur Kopfbedeckung der Herzogin Sophie von Brabant, 1847, Bleistift, Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 33)

Abb. 58

Modellstudie zum Kasseler Karton: Modell- und Trachtstudie [Herzogin Sophie von Brabant] 1847, Bleistift, Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 34)

Abb. 59

Modellstudien zum Kasseler Karton: Alter Mann in Zeremonienmantel, 1847, Bleistift, Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 51)

Abb. 60

Modellstudie für den Kasseler Karton?: Stehender Mann im bodenlangen Mantel mit Stock [1847], Kreide, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 52)

Abb. 61

Modellstudien zum Kasseler Karton (gepauste Kopie): Figur eines Pagen in Rückenansicht und Detailstudien zu einer erhobenen Hand, Bleistift, Staatliche Kunstsammlungen Weimar (Kat. Nr. 54)

Abb. 62

Modellstudien zum Kasseler Karton (durchgepauste Kopie): Kopf des größeren Pagen, Rückenfigur des Reiters im Vordergrund und Detailskizzen zu einer rechten Hand, die einen Stab bzw. ein Schwert erhebt, Bleistift, Staatliche Kunstsammlungen Weimar, Inv. Nr. L 1200/d (Kat. Nr. 55)

Abb. 63

Franz Pforr, **Der Einzug Rudolfs von Habsburg in Basel im Jahr 1273**, 1819, Öl/Lwd., Städelsches Kunstinstitut Frankfurt

Abb. 64

Julius Schnorr von Carolsfeld, **Barbarossas Einzug in Mailand**, 1835, München Residenz

Abb. 65

Peter von Heß, **Einzug König Ottos in Nauplia**, 1835/36, Öl/Lwd., Neue Pinakothek München

Abb. 66

Federzeichnung aus Wigand Gerstenbergs hessischer Landeschronik: **Frau Sophie nimmt mit ihrem Sohn Heinrich die Huldigung des Landes entgegen** (= Bl. 258v), um 1500, Gesamthochschulbibliothek Kassel

Abb. 67

Wilhelm Dilich, Hessische Chronica: **Hessische Sophie und Heinrich der erste, genandt das kindt zu Hessen**, 1605, Federzeichnung

Abb. 68

Carl August Schwerdtgeburch, **Sophie Landgräfin von Hessen empfiehl den Bürgern Marburgs ihren Sohn Heinrich**, 1841, Kupferstich, Beilage im „Rheinischen Taschenbuch für das Jahr 1814“

Abb. 69

Ludwig Sigismund Ruhl, **Empfang der Sophie von Brabant mit ihrem Kind Heinrich in Hessen** (Fälschlich betitelt: *Empfang der Hl. Elisabeth in Hessen*), [um 1835/1845], Öl/Karton, Staatliche Kunstsammlungen Kassel/Neue Galerie, Inv. Nr. AZ 1269

Abb. 70

Friedrich Wilhelm Müller, **Einzug des Kindes von Brabant in Marburg**, Öl/Lwd., [um 1835/1845], Staatliche Kunstsammlungen Kassel/Neue Galerie, Inv. AZ 4374

Abb. 71

Fancois Gerard, **Der Einzug Heinrichs IV. in Paris (1594)**, 1816/1817, Öl/Lwd., Versailles Galerie de Batailles

Abb. 72

Kartonatelier in Kassel: Leiter und Gerüstinstallation vor der aufgespannten und weitgehend vollendeten Zeichnung

[1848], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 57)

Abb. 73

Menzel bei der Arbeit am "Kasseler Karton"

1847/48, Wasserfarbe, Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 58)

Abb. 74

Carl Johann Arnold: **Menzel bei der Arbeit am "Kasseler Karton"**

1847/48, Bleistift, Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 59)

Abb. 75

Kompositionsskizze zum Kasseler Karton: Reiter und Pagen im rechten Bildabschnitt [1847/48]

Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 56)

Abb. 76

Der Kasseler Karton – Kompositionsstrukturen, vertikale Teilung der Bildfläche

Abb. 77

Studie zum Schwert eines Deutschordensritters, [um 1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett

Abb. 78

Studie zum Schwert eines Deutschordensritters, [um 1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett

Abb. 79

Mittelschiff der Elisabethkirche in Marburg (mit Johanniter-Staffage)

[um 1847], Bleistift/Tusche/Wasserfarbe, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 25)

Abb. 80

Der Kasseler Karton – Kompositionsstrukturen, diagonale Teilung der Bildfläche

Abb. 81

Peter Janssen, **Sophie von Brabant läßt die Marburger Heinrich dem Kinde huldigen 1248**, 1895-1903, Kasein/Lwd., Wandbild in der Alten Aula der Universität Marburg

Abb. 82

Illustration zu Franz Kuglers **Geschichte Friedrichs des Großen: Maria Theresia mit dem kleinen Erzherzog Joseph vor den begeisterten Magnaten auf dem Reichstag in Preßburg** (Kap.16, B.554)

Abb. 83

Illustration zu Franz Kuglers **Geschichte Friedrichs des Großen: Friedrich zieht in Breslau ein** (Kap.14, B.543), Holzschnitt

Abb. 84

Illustration zu Franz Kuglers **Geschichte Friedrichs des Großen: Friedrichs Einzug nach dem zweiten schlesischen Krieg** (Kap.20, B.586)

Abb. 85

Die Kunstbetrachter

1847, Pastellkreiden und Bleistift, Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt (Kat. Nr. 60)

Abb. 86

Skizzen zu "Die Kunstbetrachter"

[1847], Schwarze Kreide, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 61)

Abb. 87

Skizzen zu "Die Kunstbetrachter"

[1847], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 62)

Abb. 88

Porträt des Dietrich Christoph von Rommel (1781-1859), Lithographie, Stadtarchiv Kassel

Abb. 89

Kartonatelier in Kassel: Männer bei Abnahme der Kartonleinwand

[1848], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 63)

Abb. 90

Kartonatelier in Kassel: Männer bei Arbeiten mit einer Leiter (Links durchgestrichen die Skizze eines Reiters mit Topfhelm), [1848], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 64)

Abb. 91

Kartonatelier in Kassel: Männer bei Arbeiten an der rückseitigen Aufspannung der Leinwand

[1848], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 65)

Abb. 92

Aufbahrung der Märzgefallenen auf dem Gendarmenmarkt, 1848, Öl/Lwd., Hamburger Kunsthalle

Abb. 93

Der Strafbayer (Bayerischer Sappeur), 1852, Pastell und Kohle, Sammlung Schäfer/Euerbach

Abb. 94

Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generäle vor der Schlacht bei Leuthen, 1858f, Öl/Lwd., SMPK Berlin/Nationalgalerie

Abb. 95

Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generäle vor der Schlacht bei Leuthen, Fotomontage

Abb. 96

Richard Winckel:

Professor Theodor Volbehr im Profil vor dem Menzel-Karton des Magdeburger Museums

1910, Radierung, Kulturgeschichtliches Museum Magdeburg (Kat. Nr. 66)

Abb. 97

Geöffnetes Mansardenfenster

1841, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 141)

Abb. 98

Porzellangruppe aus der Frankenthaler Manufaktur und Nonne

1841, Bleistift, Sammlung Georg Schäfer/Schweinfurt (Kat. Nr. 142)

Abb. 99

Der Wilhelmshöher Platz in Kassel (Blick aus einem Fenster des Arnoldschen Wohnhauses)

1841, Bleistift, Privatbesitz (Kat. Nr. 89)







Studie zu dem Carton Tophio Brabant
v. Adolf Mangel gezeichnet



Studie za prvu Carstvu. Sophie v. Beabaut.
— A. Mangel yuznifuesht —



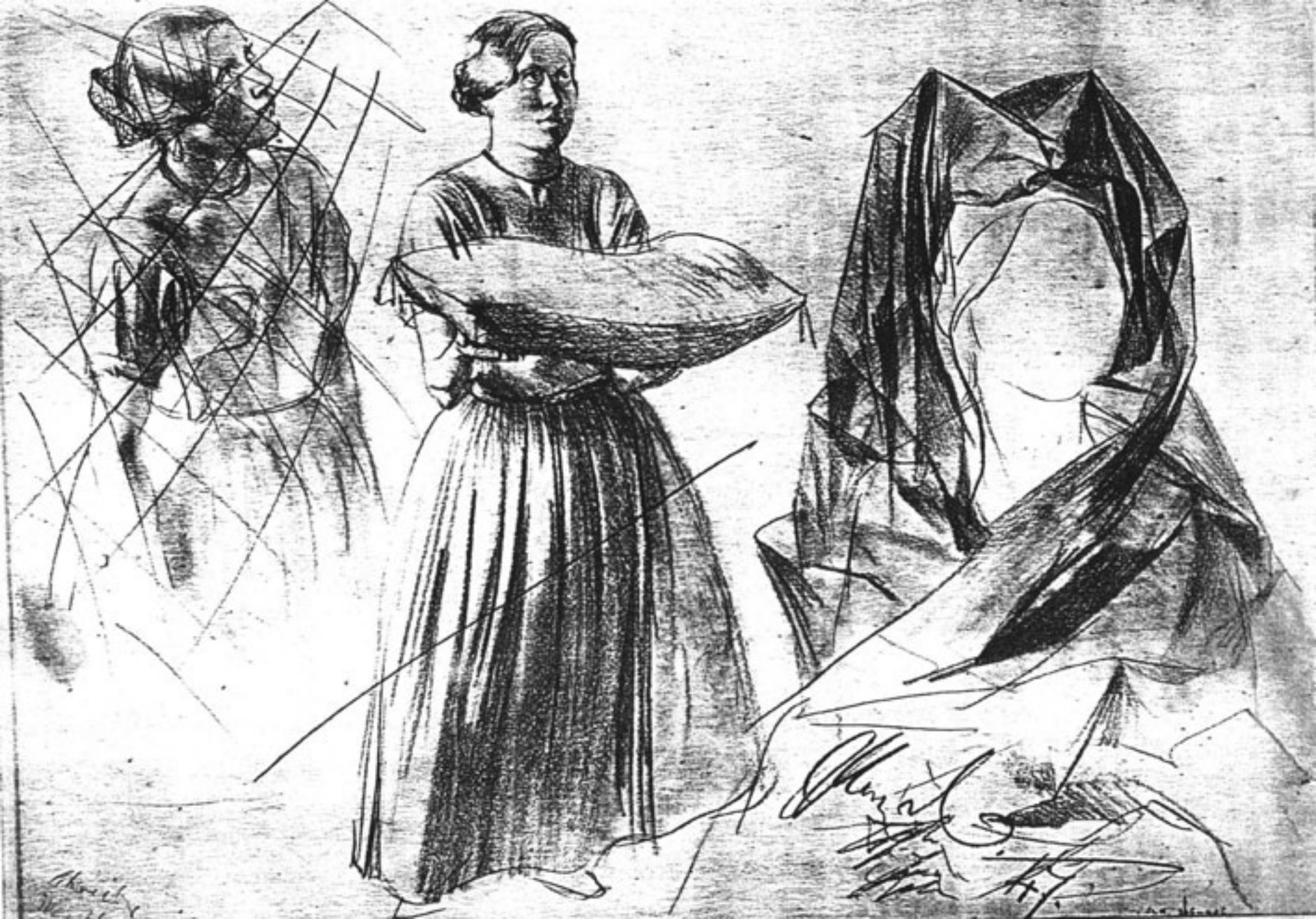
Copy for the
Marble Room in
Gartenstr. 17b.

Almy
Cassel. 7/11





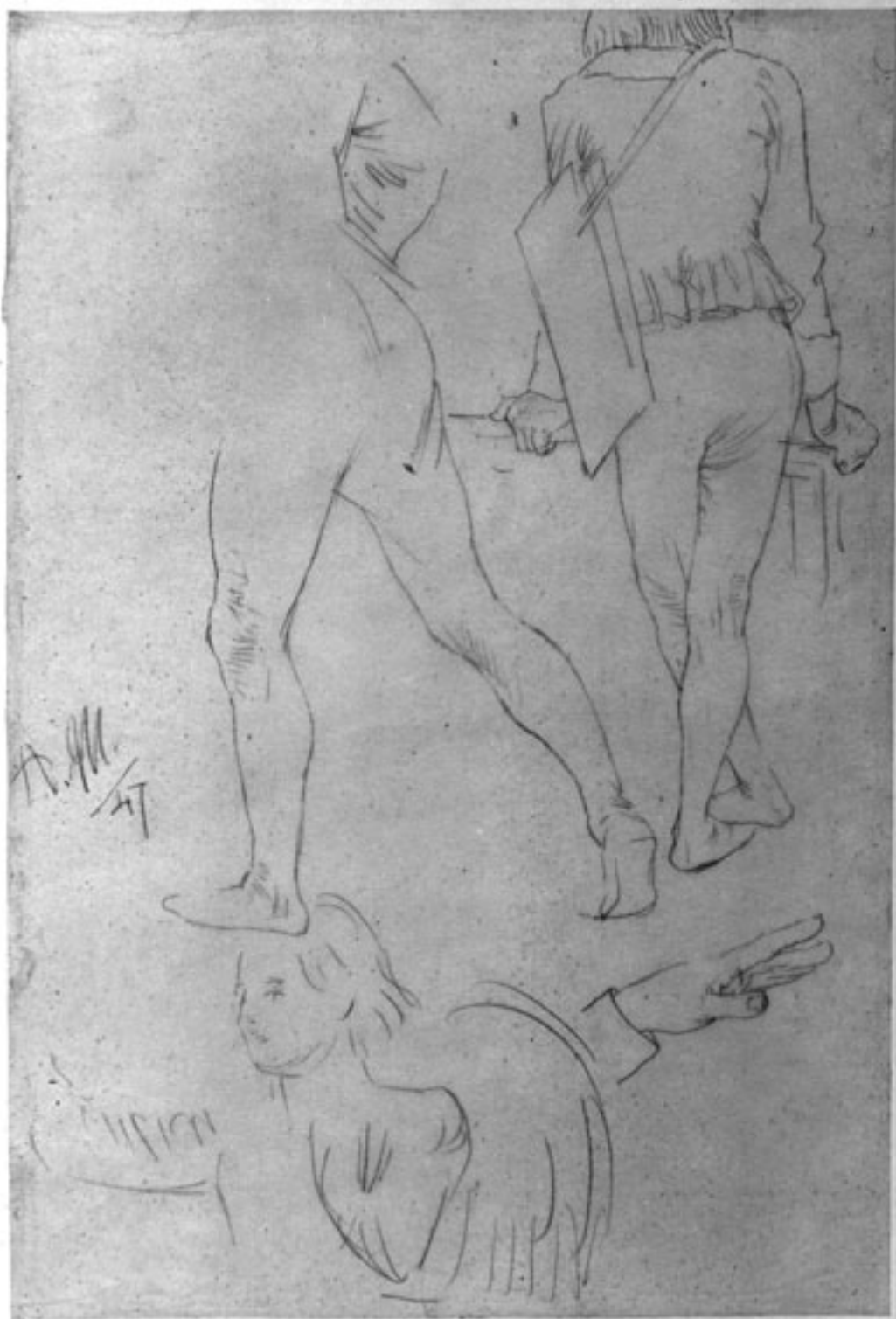






Studie zu dem Carton. Einzug der Paphie
 von Oront in Marburg.
 (für den Kunstverein in Carrel 1847/48 gezeichnet)
 von G. Meissel





Studie zu dem Carton Joseph v. Brabant
 v. Adolf Mangel gezeichnet.



Studie zu dem Porträt: Sophie v. Brabant
 und Menzsch zu z. z. z. z.







en zu eyner hie senden auch Bulgarer bontsch
 afft unde gluckelich. Als der hie mit frantzosen
 Sophien vast zusammen, unde gab es syner
 andern geloch soey gut herzog hunderich, und
 bedeyte en zu der reyse. Des quod die her
 zoginne von brabant frantze Sophia und
 brachste und soey mit es, der dan zu d' gyt
 in jar als also, so wunden sie vor all' stoff
 und stedd. in hessen das belich mit hiechi
 und phane entpange. Und so na frantze
 Sophia das lant sy und es soen' wegen
 und du dat dussel junde hiege vo brabant
 auch gut das hiege zuhessen. als es selb
 bet solen eytsel in syner wunden
 hiesel stedd frantze Sophia mit eyner sone
 mit nympf huldunge von dem lant.

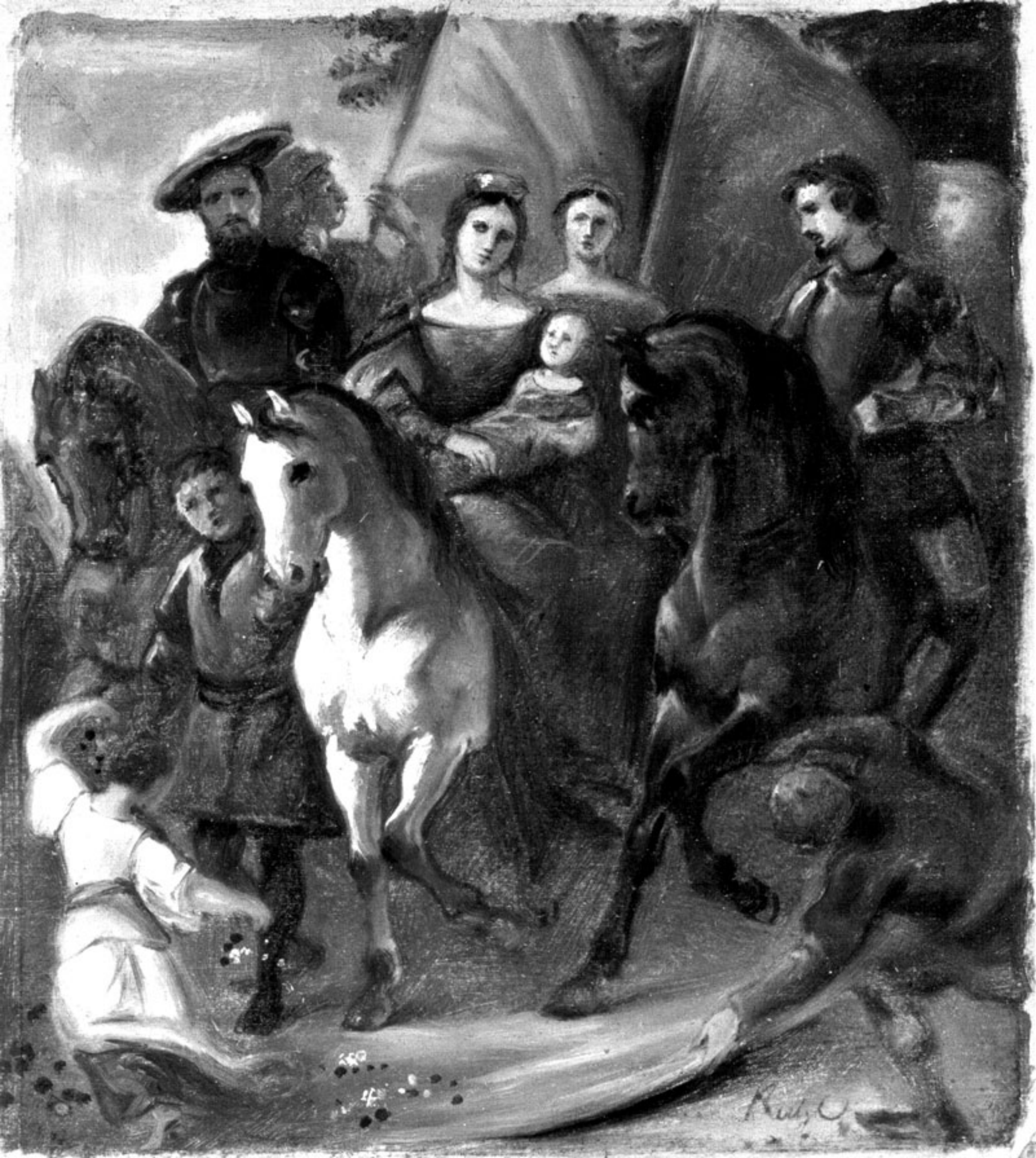


Hessische
Sophia und Henrich der er=
ste genandt das kindt zu
Hessen.



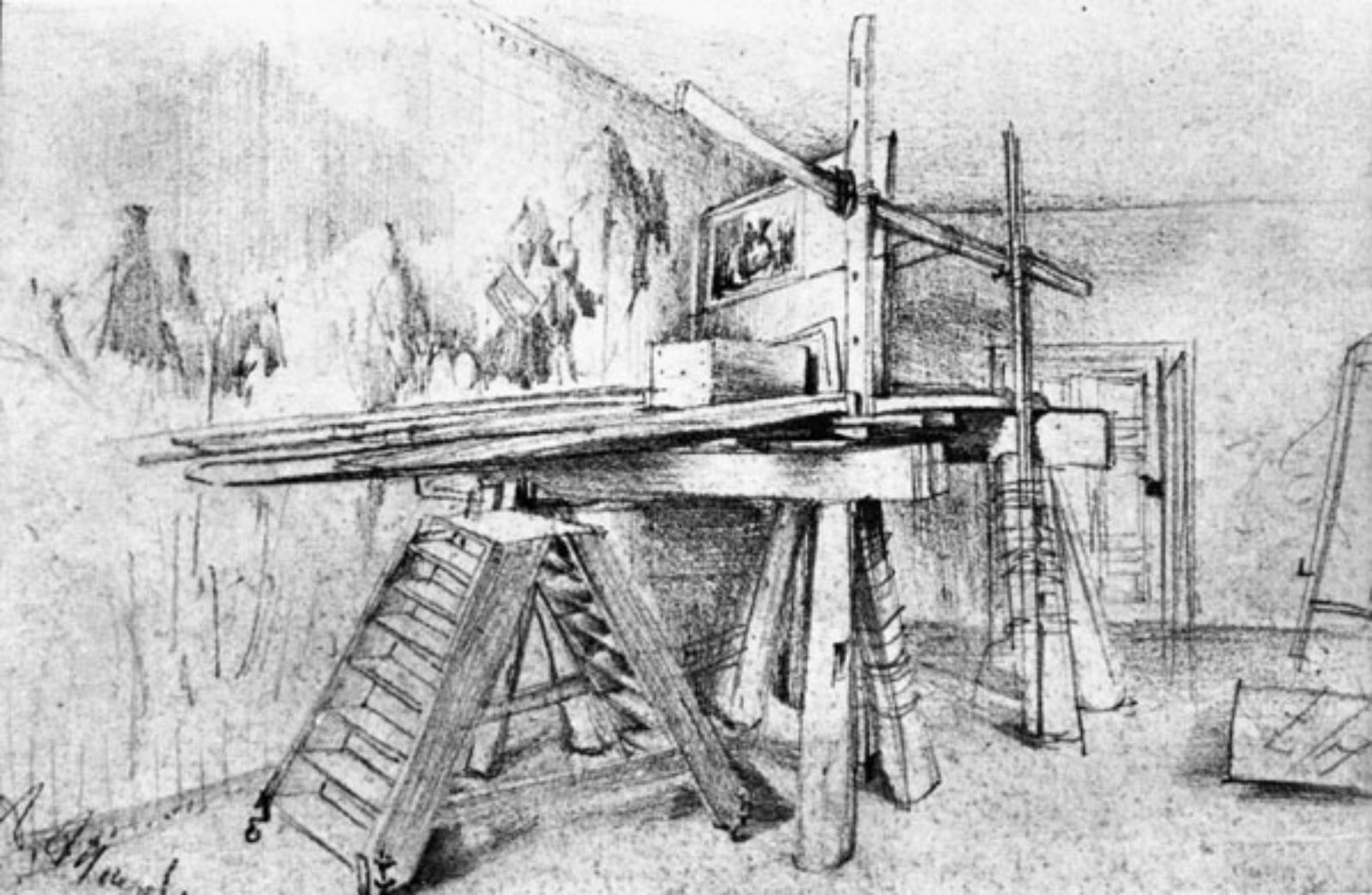


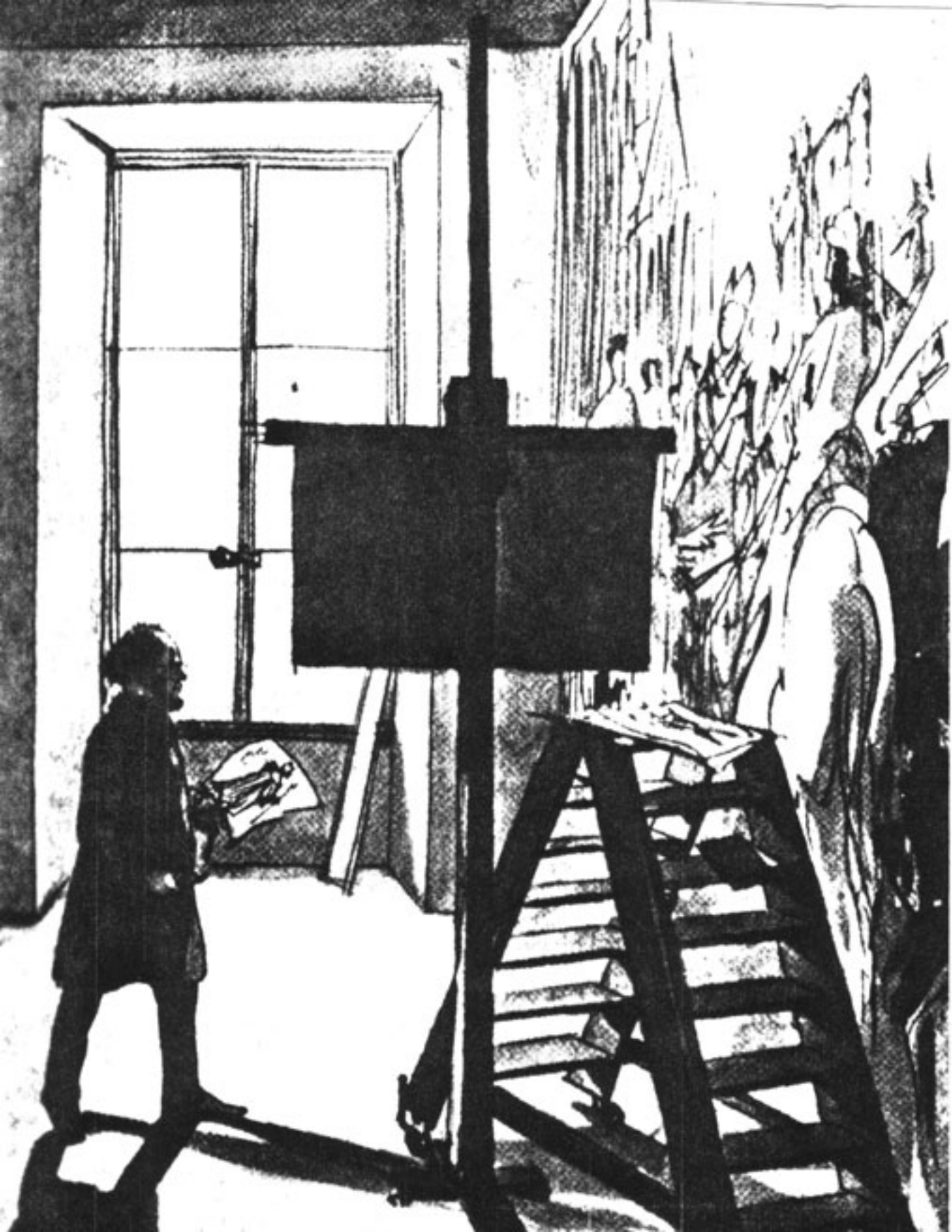
*Die Landgräfin von Hessen empfiehlt den Bürgern
 Marburg ihren Sohn Heinrich. Seite 29.*













Ad. Menzel u. d. Cartoni
Trophäen. Probation. 1891
C. Thier in Berlin





Schwert eines
Ritters v. Deutschen
Orden.

Des ganzen Schwerts Höhe 3
Des Griffes —
Länge des Kreuzes

Messing.

2 1/4

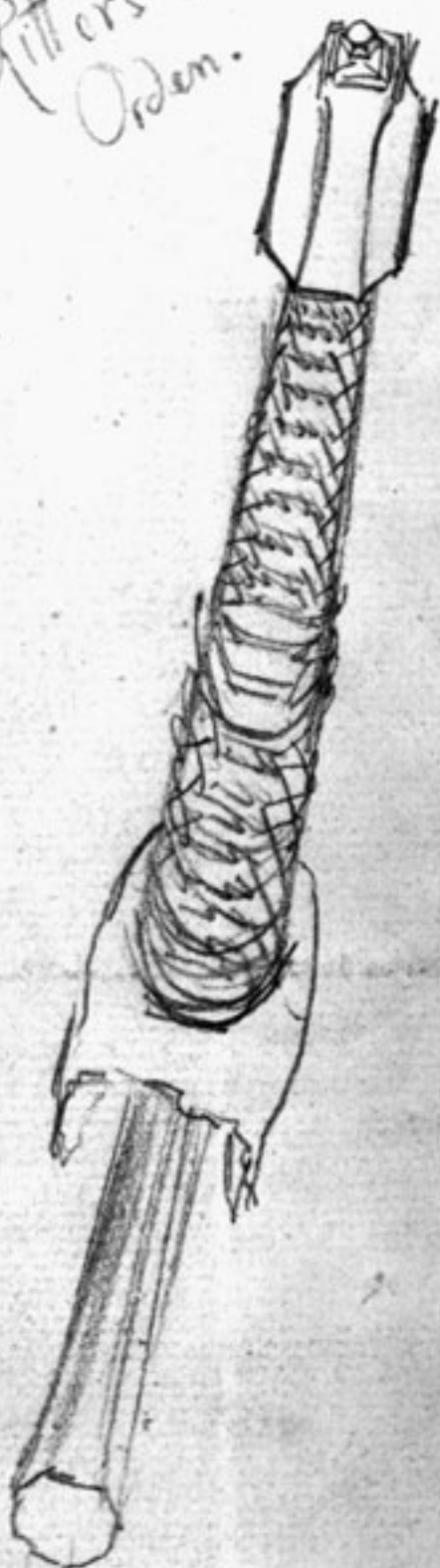
roth Leder
Überzug sowohl
als Flechtwerk.

alles Uebrige auf
beiden Seiten gleich.

Eisen.

— schwarz
Leder.

10/44/9 2/6
40/24 10



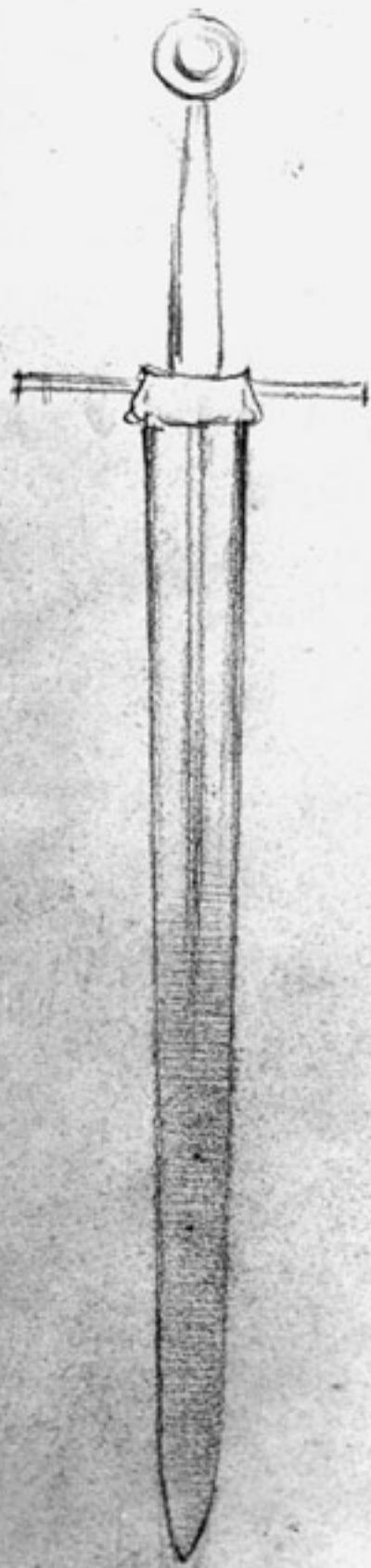
Landwehr
Peters & Deutsch: Orden.

Rückseite

Vorderseite



beide schwarz Leder.

















Ä 44

5078

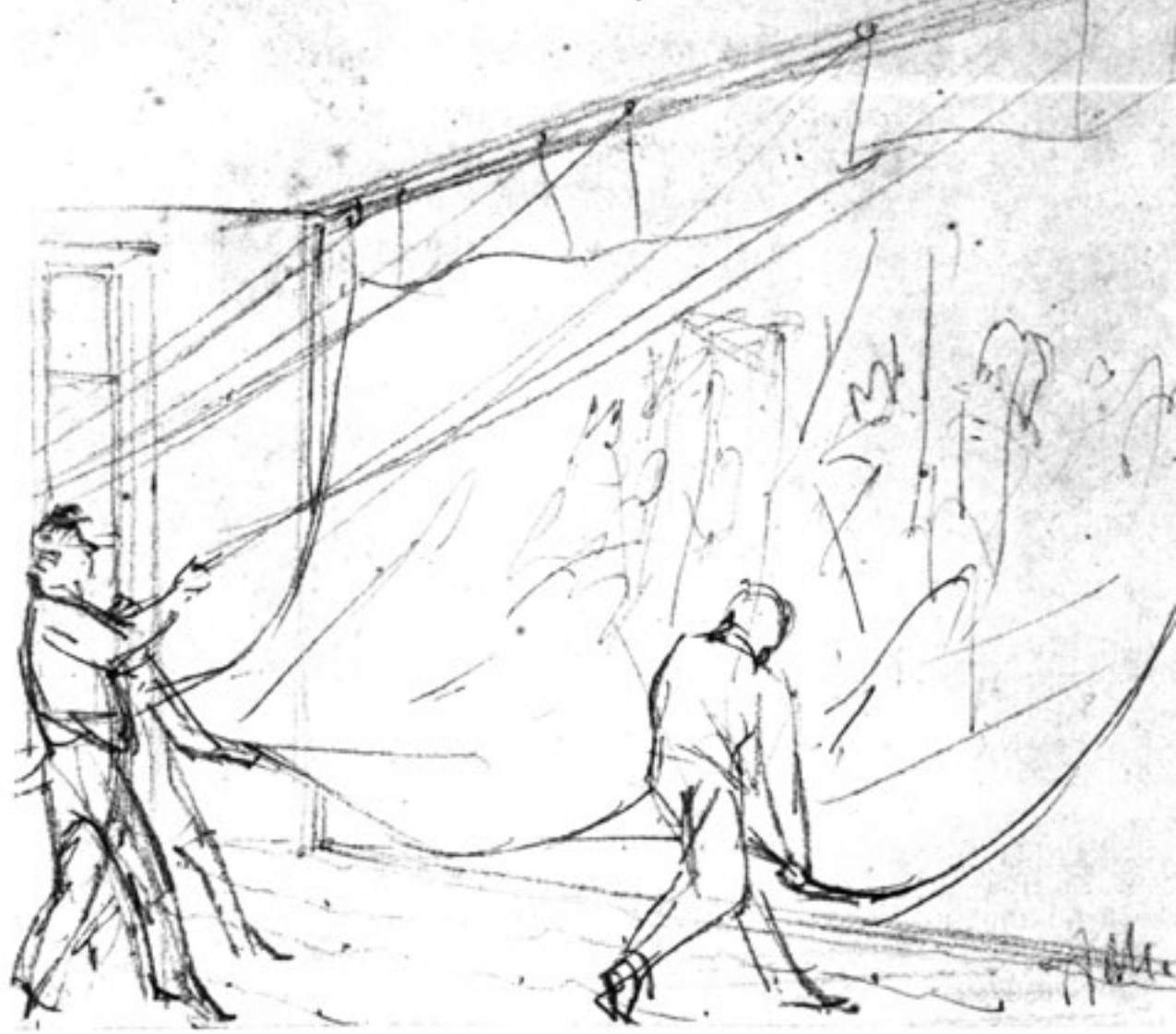


(1847)





Grundriss der
Münd.



















Arch.
Casel. 41.



Jz: auf einen
 Tag der - Jungs (mit der Mainzer Fabrik)
 bei einem Lusttag bei uns in der Stadt, in

Abb. 100

Häuser und Gärten bei Kassel (Blick aus einem Fenster des Arnoldschen Wohnhauses)

1847, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 90)

Abb. 101

Bildnis der Antonie Arnold

1841, Bleistift, Ehemals in den Kunstsammlungen zu Weimar (Kat. Nr. 70)

Abb. 102

Bildnis der Friederike Arnold

1841, Bleistift, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Kat. Nr. 71)

Abb. 103

Stehende weibliche Figur [Friederike Arnold]

1841, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 72)

Abb. 104

Sitzende Dame mit verschränkten Händen [Friederike Arnold]

[um 1845], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 73)

Abb. 105

Bildnis einer jungen Frau

Fragment, Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 74)

Abb. 106

Porträt der Friederike(?) Arnold

um 1845, Öl/Leinwand, SMPK Berlin (Kat. Nr. 75)

Abb. 107

Friederike Arnold sitzend, Studien im Profil und Halbprofil

1845, Bleistift, Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 76)

Abb. 108

Damenbildnis [Friederike Arnold], Studie zu "Die Störung"?

Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 1676 (Kat. Nr. 77)

Abb. 109

Bildnis der Friederike Arnold

1845, Öl/Leinwand, SMPK Berlin – NG (Kat. Nr. 78)

Abb. 110

Bildnis der Caroline Arnold

1847, Pastellkreiden, Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt (Kat. Nr. 79)

Abb. 111

Bildnis der Caroline Arnold

[um 1847/48], Farbige Kreiden, SMPK Berlin (Kat. Nr. 80)

Abb. 112

Bildnis der Caroline Arnold mit Haarschleife und Spitzenkragen

1848, Pastellkreide, Zürich, Sammlung Arturo Cuéllar (Kat. Nr. 81)

Abb. 113

Bildnis des Karl Heinrich Arnold

1848, Öl, SMPK Berlin - NG (Kat. Nr. 68)

Abb. 114

Carl Johann Arnold: **Menzel an der Staffelei, Carl Heinrich Arnold malend**

1847, Bleistift, SMPK Berlin - NG (Leihgabe des Märkischen Museums) (Kat. Nr. 69)

Abb. 115

Bildnis Carl Johann Arnold

1846/47, SMPK Berlin (Kat. Nr. 82)

Abb. 116

Brief an Karl Heinrich Arnold mit einer Carl Johann Arnold karikierenden Darstellung

1847, Tusche, SMPK Berlin – Zentralarchiv (Kat. Nr. 83)

Abb. 117

Knabe am Schreibtisch [Carl Johann Arnold]

um 1845/47, Öl, SMPK - NG (Kat. Nr. 84)

Abb. 118

Carl Johann Arnold auf dem Sofa eingeschlafen

[1845 oder 1847/48], Bleistift, Privatbesitz (Kat. Nr. 85)

Abb. 119

Aus dem Skizzenbuch von 1846: Skizzen und Studien zu einem runden Tisch, einem geschrirten Pferd, einer Frau mit Kind und zu Carl Johann Arnold in ein Kanapee gelehnt

Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 86)

Abb. 120

Aus dem Skizzenbuch von 1846: Carl Johann Arnold, ausgestreckt auf einem Kanapee liegend

Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 87)

Abb. 121

Carl Johann Arnold im Bett schlafend

[1845 oder 1847/1848], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 88)

Abb. 122

Hessische Landschaft mit kleiner Brücke

1848, Bleistift, Hamburg, Privatbesitz (Kat. Nr. 131)

Abb. 123

Landschaft bei Wilhelmshöhe

[um 1847/48], Bleistift/Papier (weiß), SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 132)

Abb. 124

Blick durch eine Straße auf den Herkules in Kassel

1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 91)

Abb. 125

Flußlandschaft bei Kassel [Blick auf die Unterneustädter Mühle?]

1848, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 119)

Abb. 126

Unbekannter Künstler, **Die Fulda mit dem Großen und Kleinen Finkenherd**, um 1850, Aquarell

Abb. 127

Fachwerkhaus bei Kassel mit Baum im Vordergrund

1847, Bleistift, Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 120)

Abb. 128

Bauernhaus bei Kassel

1848, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 121)

Abb. 129

Haus bei Kassel mit Bäumen und Gartentor

1847, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 122)

Abb. 130

Blick in einen Hof

1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 123)

Abb. 131

Fachwerkgebäude mit Stiege

Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 124)

Abb. 132

Hang mit entlaubten Bäumen

1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 125)

Abb. 133

Feldweg mit Scheune

1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 126)

Abb. 134

Treppe im Freien

1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 127)

Abb. 135

Weg mit Bäumen und Sträuchern

[um 1847/48], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 128)

Abb. 136

Weg zwischen Hügeln

1847, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 129)

Abb. 137

Hessische Landschaft (Blick vom Weinberg auf das Dorf Wehlheiden)

1847, Bleistift, Kunsthalle Bremen (Kat. Nr. 130)

Abb. 138

Stadtplan von Kassel und Ansichten verschiedener Gebäude 1830, Lithographie von B. Herder, Freiburg i.B., nach Vorlage von O.E. Koppen

Abb. 139

Schloß Wilhelmsthal bei Kassel

[1841], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 116)

Abb. 140

Die Grotte im Park von Schloß Wilhelmsthal bei Kassel

[1841], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 117)

Abb. 141

Die Grotte im Park von Schloß Wilhelmsthal bei Kassel

1845, Öl/Leinwand, Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 118)

Abb. 142

J. G. Funck (Zeichner) und W. C. de Mayr (Stecher), ***Die Grotte im Park von Schloß Wilhelmsthal 1745***

Abb. 143

Das Nymphenbad im Zwinger zu Dresden, 1850, Öl/Lwd., Hamburger Kunsthalle

Abb. 144

Johann Erdmann Hummel, *Schloß Wilhelmshöhe mit dem Habichtswald*, um 1800, Öl, Staatliche Kunstsammlungen Kassel/Neue Galerie

Abb. 145

Johann Erdmann Hummel, *Schloß Wilhelmshöhe mit dem Habichtswald*, Bleistiftstudie im Kasseler Skizzenbuch, 1799/1800, Staatliche Kunstsammlungen Kassel/Graphische Sammlung

Abb. 146

Johann Erdmann Hummel, *Schloß Wilhelmshöhe mit dem Habichtswald*, um 1800, Aquarell, Verbleib unbekannt

Abb. 147

Blick auf Wilhelmshöhe und Herkules

1847, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 96)

Abb. 148

Herkules und Kaskade auf Wilhelmshöhe

1841, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 97)

Abb. 149

Herkules auf Wilhelmshöhe bei Kassel

[1893], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 98)

Abb. 150

W.C. von Mayr, *Wilhelmshöhe: Ansicht des Karlsberges mit Riesenschloß und Kaskaden*, Kupferstich, 1760

Abb. 151

Die Schlagd an der Fulda bei Kassel

1847, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 93)

Abb. 152

Die Fulda bei Kassel mit Schlagd und Wilhelmsbrücke, um 1890, Fotografie, Kassel-Gesamthochschulbibliothek

Abb. 153

An der Fulda bei Kassel (Blick vom Rondell auf die Orangerie)

1847, Bleistift, Privatbesitz (Kat. Nr. 94)

Abb. 154

Der Marställer Platz in Kassel

[1847/48], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 95)

Abb. 155

A. Wichard, ***Blick vom Rondell auf Renthof, Bräuerkirche und Marställerplatz in Kassel***, 1830, Aquarell

Abb. 156

Ruine der Cattenburg in Kassel

1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 103)

Abb. 157

Ruine der Cattenburg in Kassel

1848, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 104)

Abb. 158

Ruine der Cattenburg in Kassel

1848, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett – SZ (Kat. Nr. 105)

Abb. 159

Ludwig Rohbock (Maler) und J. Umbach (Stecher), ***Die Kattenburg mit Fuldabrücke***, 1830, Kassel-Sammlung Lometsch

Abb. 160

Kasseler Marktfrauen mit Kiepen und eine Frau mit Kind [um 1847/48]

Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 133)

Abb. 161

Bäuerinnen in Kasseler Tracht

[um 1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 134)

Abb. 162

Hessische Bauern: Köpfe von vier Frauen und einem Mann

[1847/1848], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 135)

Abb. 163

Hessische Bauern: Frau, Mädchen, zwei Männer mit Dreispitz

[1848], Pastellkreiden, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 136)

Abb. 164

Hessische Bauern: Frauen in Tracht mit Kiepen

[1848], Pastellkreiden, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 137)

Abb. 165

Hessische Bauern auf dem Markt in Kassel

1848, Pastellkreiden, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 138)

Abb. 166

Marburger Bauern auf der Lahnbrücke

[um 1847], Bleistift und Wasserfarben, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 12)

Abb. 167

"Schwarzwälder Bäuerinnen" [Genrebild mit Darstellung hessischer Bauern]

[nach 1848], Öl/Leinwand?, Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 139)

Abb. 168

Carl Wilhelm Hübner, ***Deutsche Auswanderer***, 1847, Öl/Lwd., Privatbesitz

Abb. 169

Die Bittschrift, 1849, Öl/Lwd., Hechingen – Burg Hohenzollern

Abb. 170

Mäuse und Motten

1847, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 144)

Abb. 171

Kurfürstliche Wildkammer in Kassel

[1847/48], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 109)

Abb. 172

Studie aus der Wildkammer in Kassel: Zwei tote Hasen auf Brettern liegend

1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ Menzel 868 (Kat. Nr. 110)

Abb. 173

Studie aus der Wildkammer in Kassel: Wildschweinkopf

1848, Pastellkreiden, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 111)

Abb. 174

Studie aus der Wildkammer in Kassel: Kopf und Klauen eines Wildschweins

1848, Schwarze Kreide, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 112)

Abb. 175

Studie aus der Wildkammer in Kassel: Zwei Wildschweinköpfe

[um 1848], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 113)

Abb. 176

Studie aus der Wildkammer in Kassel: erlegte Wildschweine

[um 1848], Schwarze und farbige Kreiden, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 114)

Abb. 177

Schweine im Kornfeld, 1850, Aquarell, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett

Abb. 178

Kopf eines toten Pferdes, 1848, Öl/Lwd., SMPK Berlin/Nationalgalerie

Abb. 179

Carl Wilhelm Hübner, ***Das Jagdrecht***, 1846, Öl/Lwd, Privatbesitz

Abb. 180

Gustave Courbet, ***Totes Reh***, 1857/58, Öl/Lwd., Rijksmuseum Mesdag, Den Haag

Abb. 181

Hugo Rudolphy, ***Der alte Menzel in seiner Wohnung am Sekretär sitzend***, um 1895, Fotografie

Abb. 182

Spaziergänger unter einer Eiche

1866, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 145)

Abb. 183

Orangerie in Kassel, Ringerstatue auf Postament in Untersicht

1866, Bleistift, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Graphische Sammlung (Kat. Nr. 100)

Abb. 184

Orangerie und Küchenpavillon in Kassel

[1866], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 99)

Abb. 185

Blick durch eine Straße auf die Martinskirche in Kassel

[1866], Bleistift, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Graphische Sammlung (Kat. Nr. 92)

Abb. 186

Marmorbad in Kassel, Innenraum mit brennendem Kamin

1866, Deckfarben, SMPK Berlin - SZ Menzel (Kat. Nr. 101)

Abb. 187

Statue eines Satyrs im Marmorbad zu Kassel

1866, Deckfarben und Bleistift, Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 102)

Abb. 188

Aus dem Skizzenbuch von 1892/93: Hessische Marktfrauen und Architekturskizzen

1893, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 140)

Abb. 189

Skizze nach einem Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Kasseler Galerie (Michelangelo Cerquozzi, gen. delle Bataglie: Gartenfest im Kreis römischer Künstler): Lautenspielerin
1893, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 107)

Abb. 190

Bildnis-Büste Landgraf Wilhelm VIII. im Landesmuseum Kassel
[1893], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 4361 (Kat. Nr. 108)

Abb. 191

Der Renthofbrunnen in Kassel
1893, Bleistift, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Graphische Sammlung (Kat. Nr. 106)



A.M.
Cassell 47

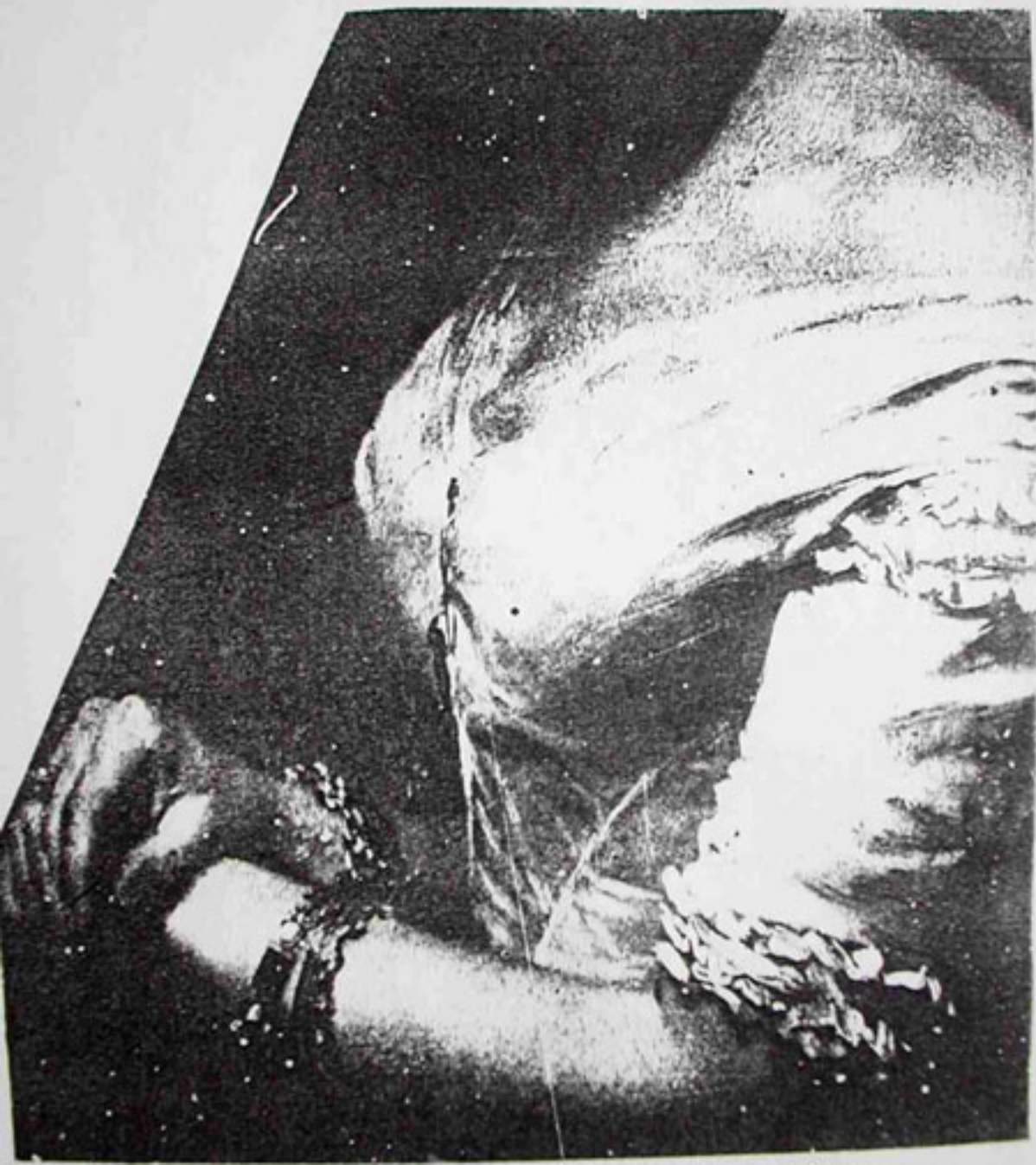


















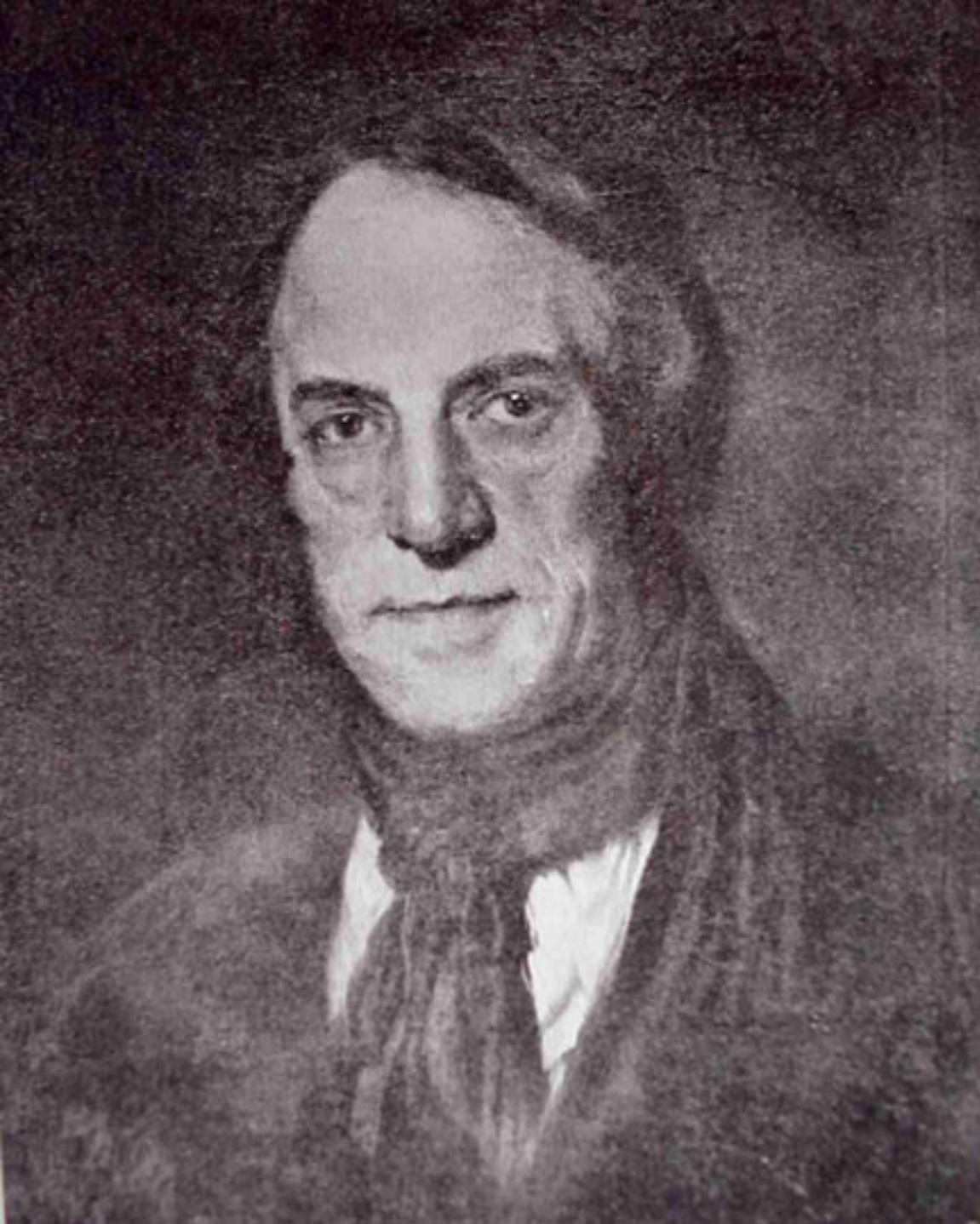


10. Nov
1865









A. Menzel -
- K. H. Arnold
- malend 1847.



















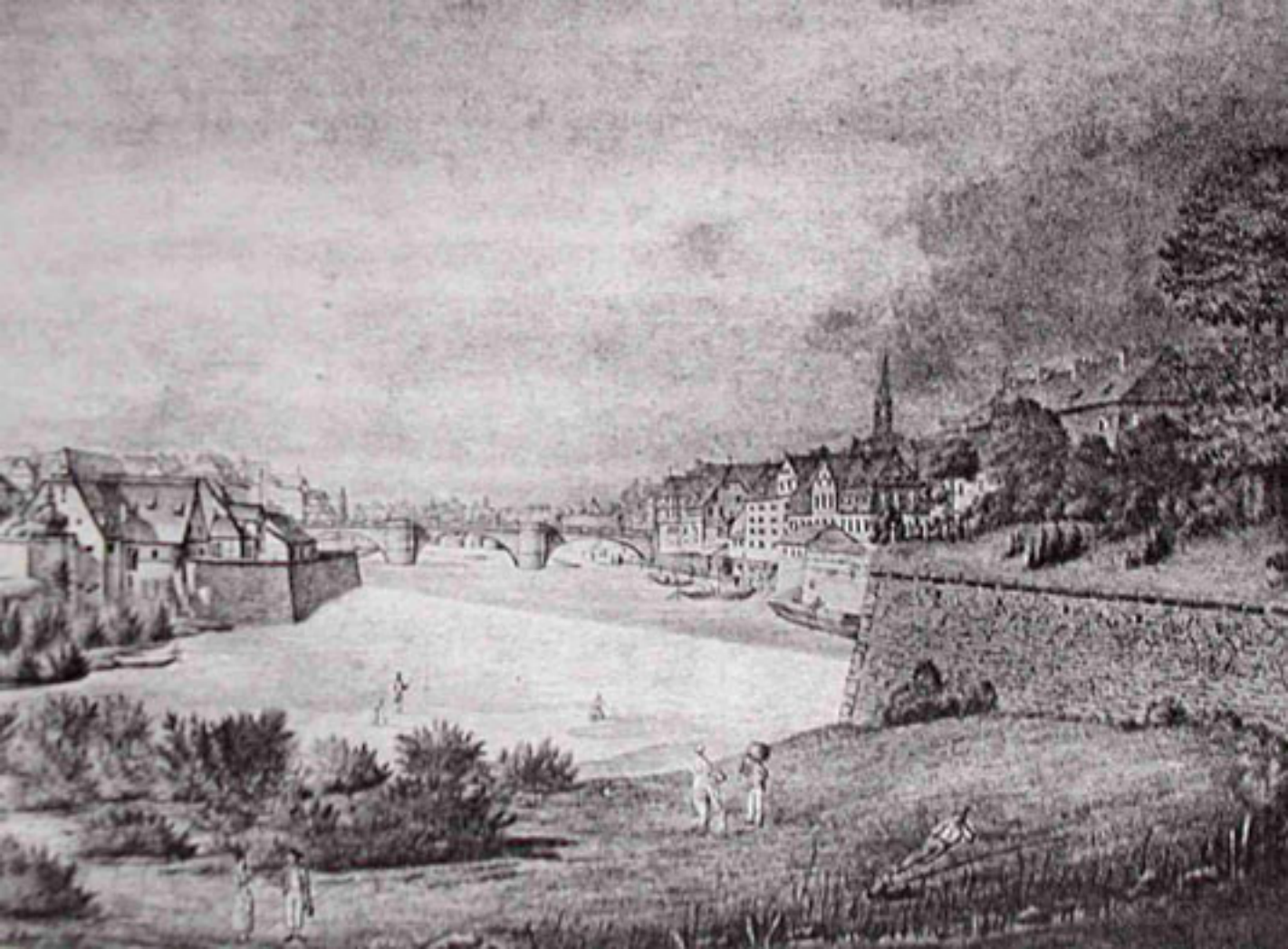




Kamul. 47



And. D. M. 48.



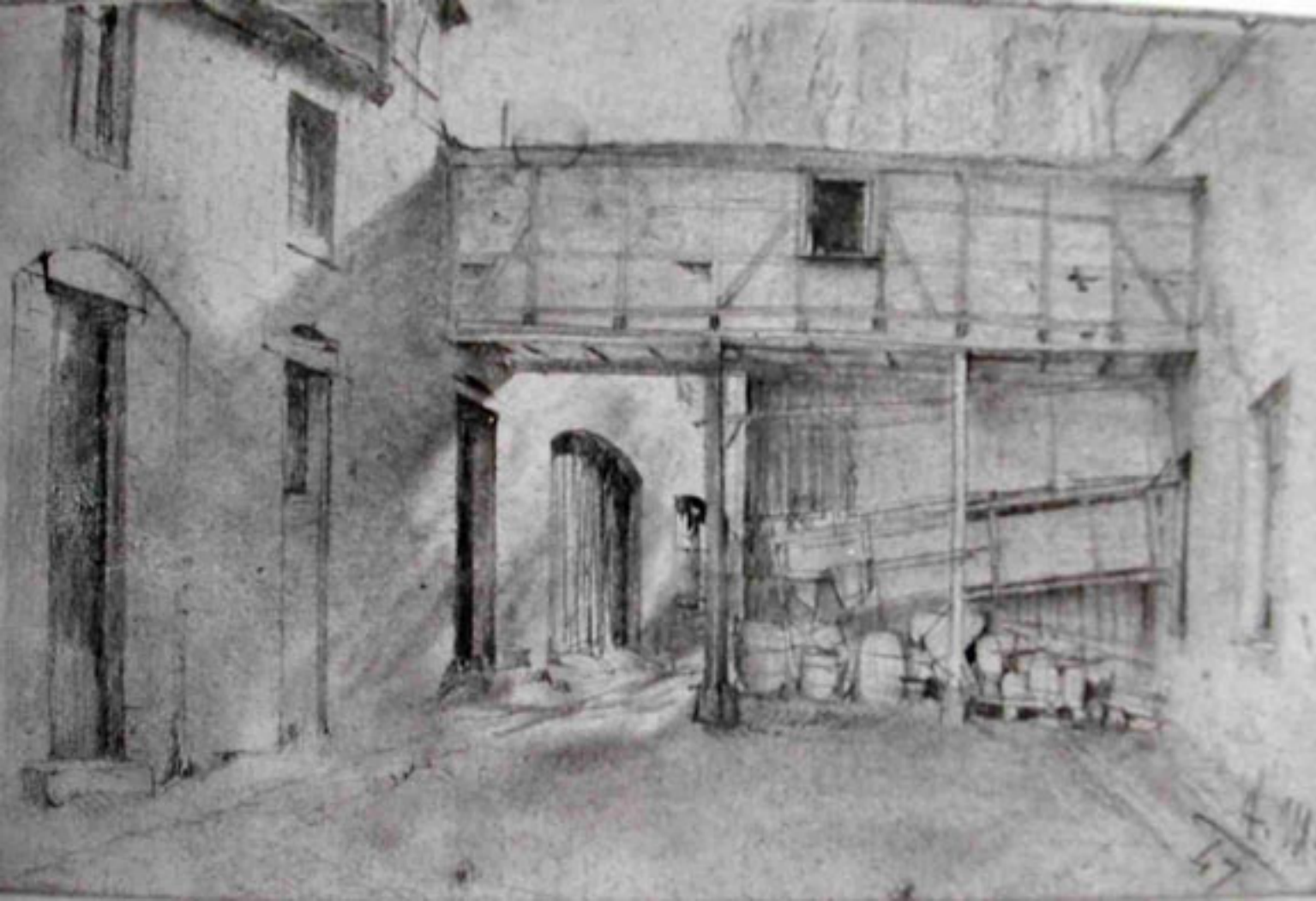


Mr. J. L. Carter





17. 1891.





Cont.



A.M.













1. 1870-1871



2. 1870-1871



3. 1870-1871



4. 1870-1871



5. 1870-1871

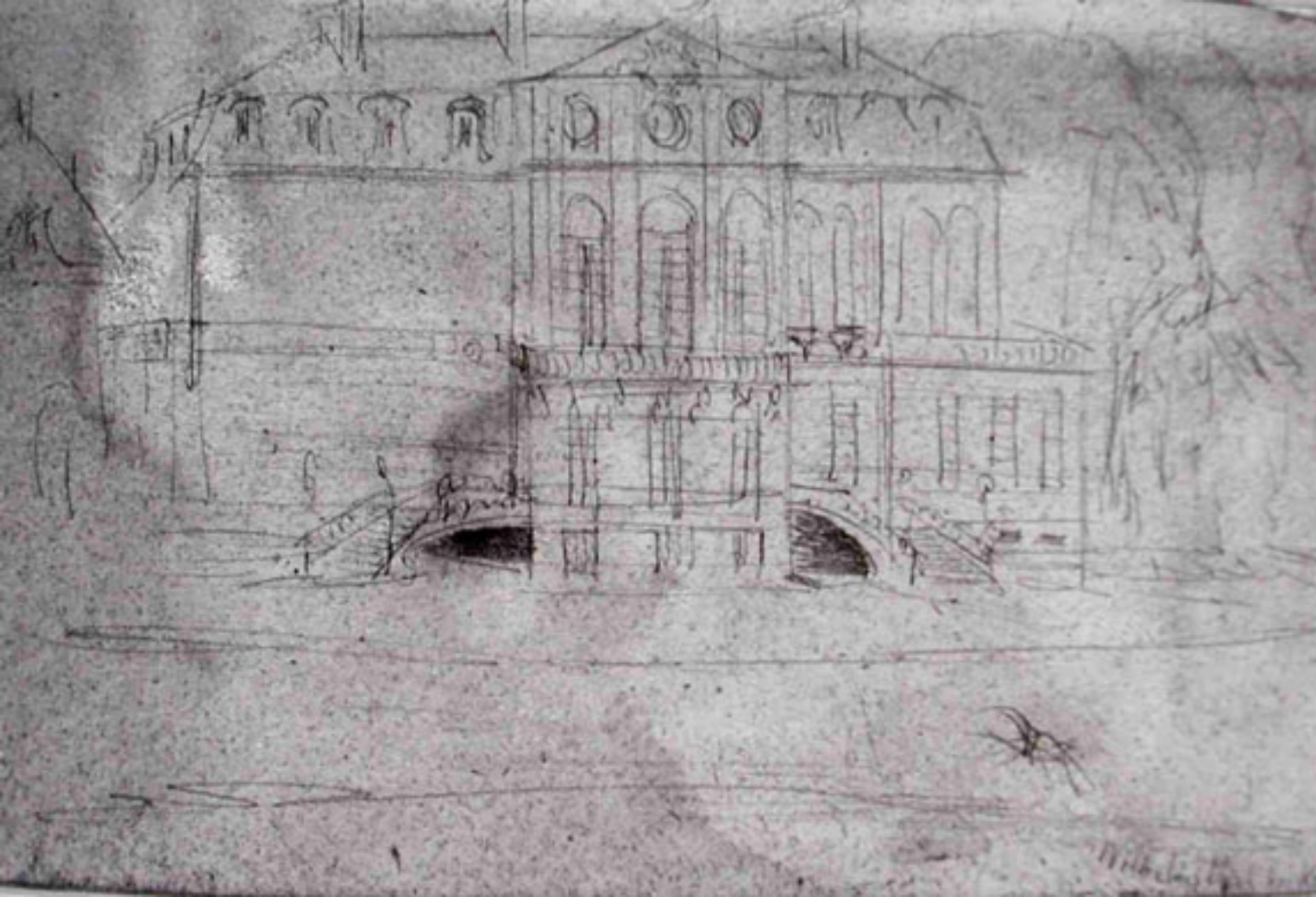
PLAN OF THE
UNIVERSITY OF CHICAGO
 Showing the location of the various buildings and the grounds.
 The University of Chicago is situated on the south side of the city, between the city and the lake. The plan shows the location of the various buildings and the grounds. The University of Chicago is situated on the south side of the city, between the city and the lake. The plan shows the location of the various buildings and the grounds.

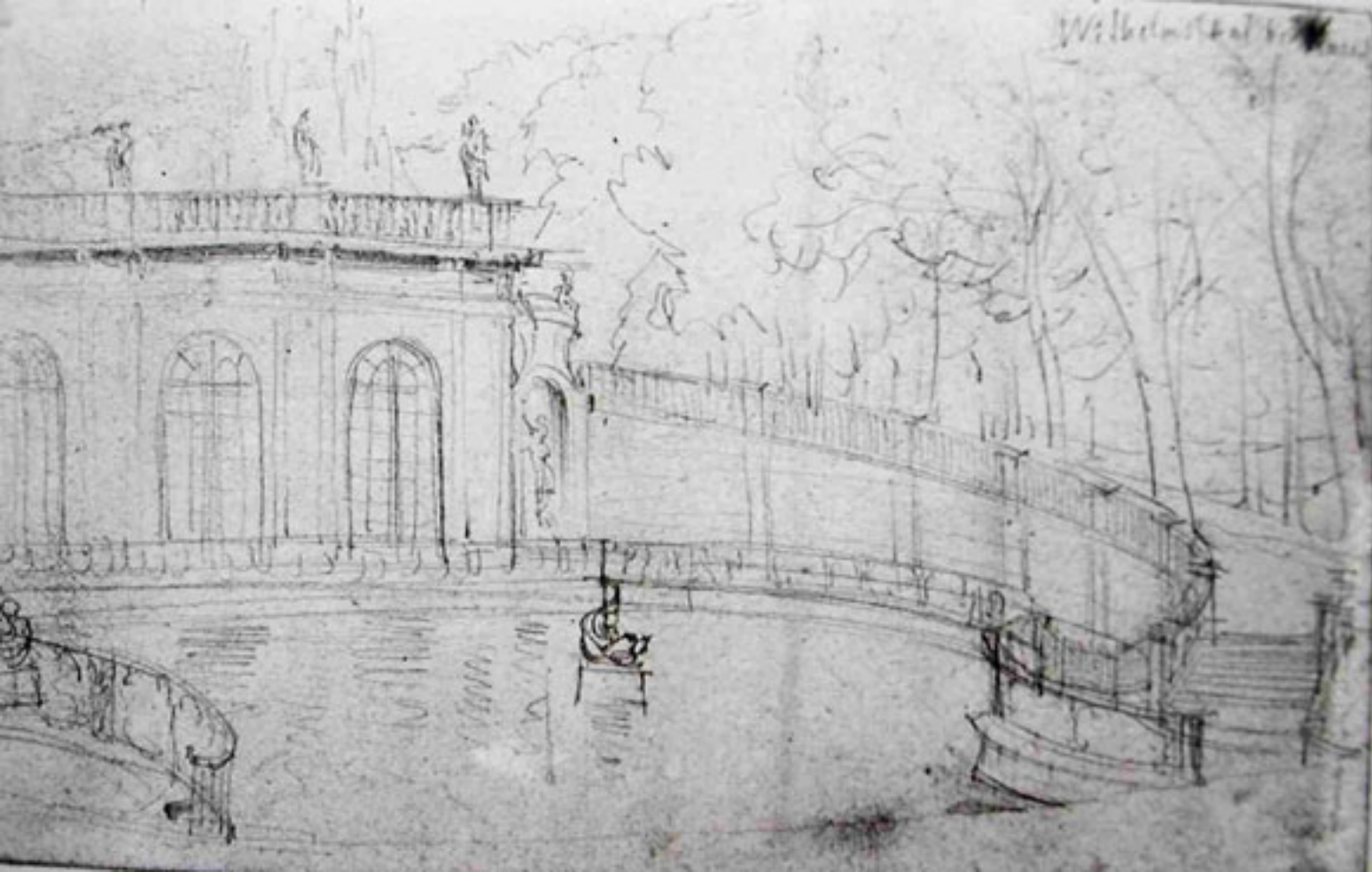


Zur Ann

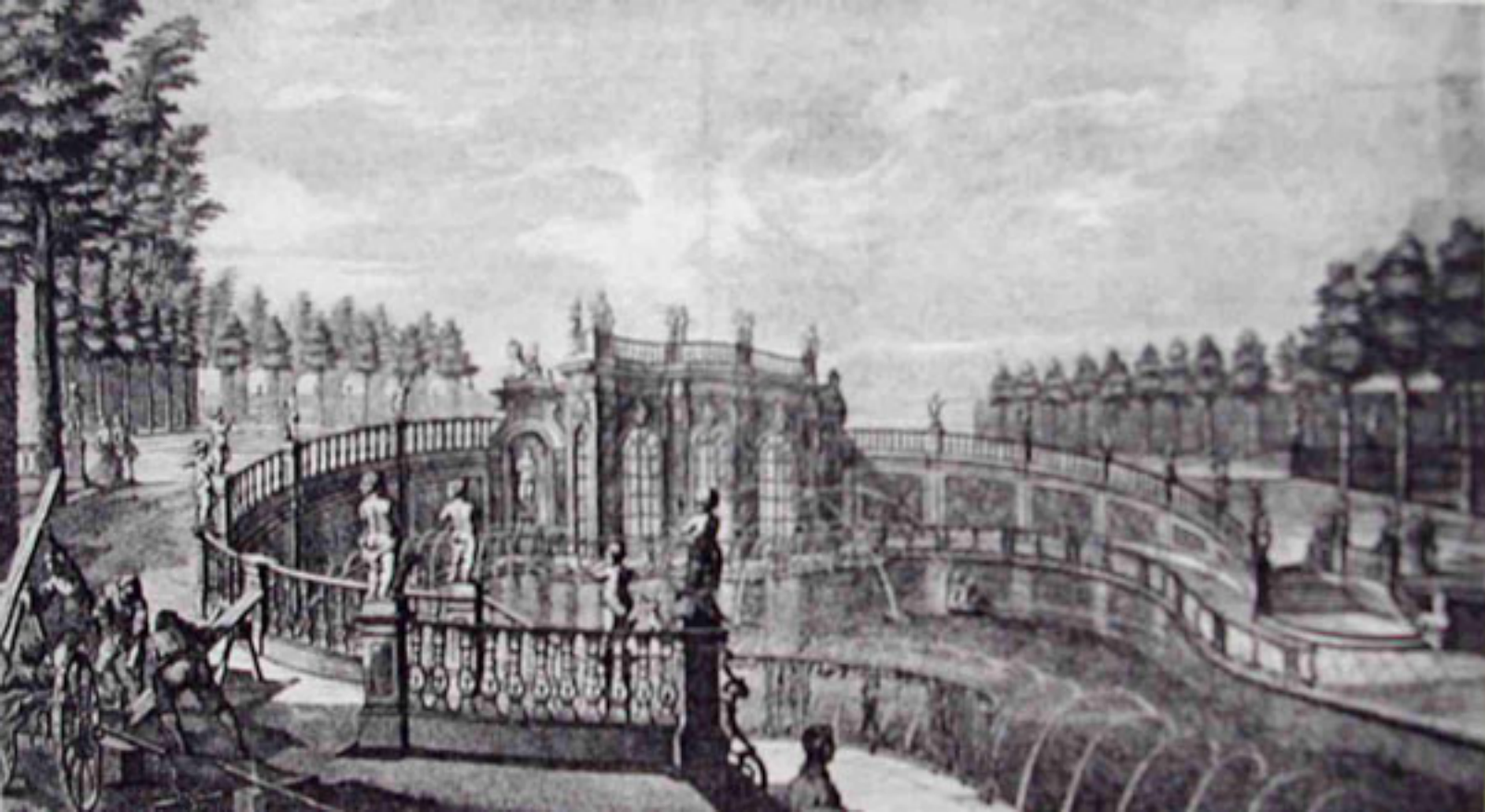


6. 1870-1871



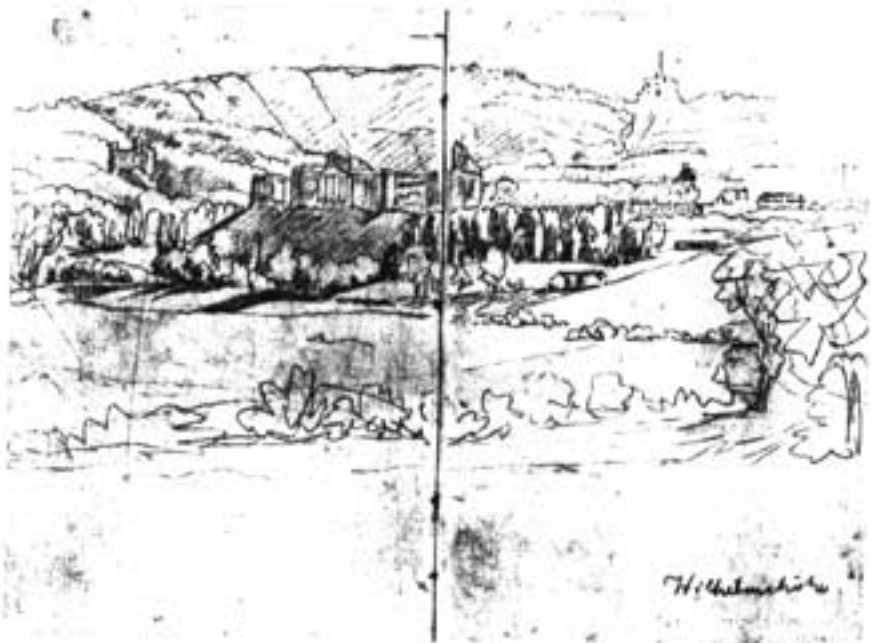












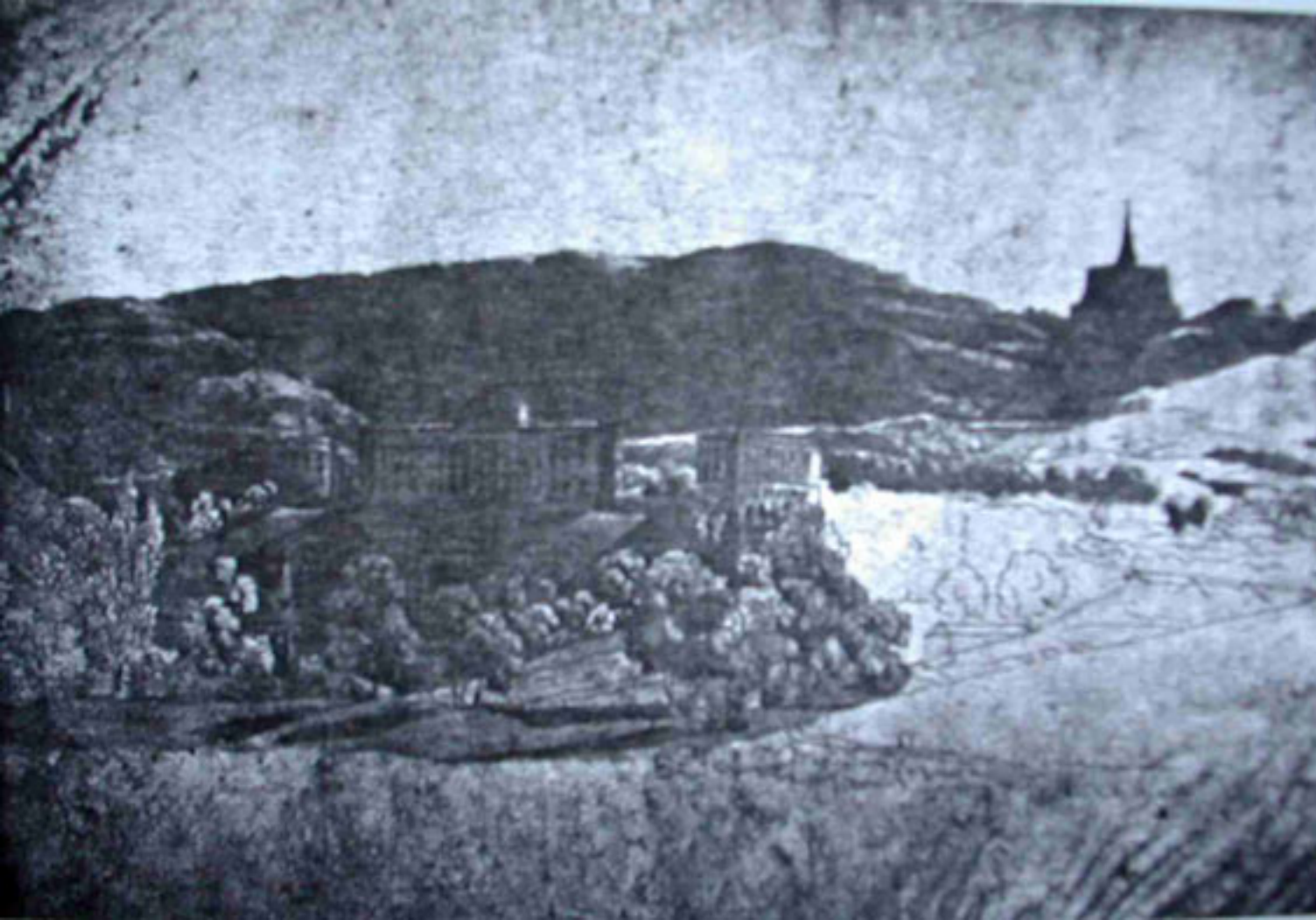








Abb. 150

W.C. von Mayr, ***Wilhelmshöhe: Ansicht des Karlsberges mit Riesenschloß und Kaskaden***, Kupferstich, 1760

Abb. 151

Die Schlagd an der Fulda bei Kassel

1847, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 93)

Abb. 152

Die Fulda bei Kassel mit Schlagd und Wilhelmsbrücke, um 1890, Fotografie, Kassel-Gesamthochschulbibliothek

Abb. 153

An der Fulda bei Kassel (Blick vom Rondell auf die Orangerie)

1847, Bleistift, Privatbesitz (Kat. Nr. 94)

Abb. 154

Der Marställer Platz in Kassel

[1847/48], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 95)

Abb. 155

A. Wichard, ***Blick vom Rondell auf Renthof, Brüderkirche und Marställerplatz in Kassel***, 1830, Aquarell

Abb. 156

Ruine der Cattenburg in Kassel

1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 103)

Abb. 157

Ruine der Cattenburg in Kassel

1848, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 104)

Abb. 158

Ruine der Cattenburg in Kassel

1848, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett – SZ (Kat. Nr. 105)

Abb. 159

Ludwig Rohbock (Maler) und J. Umbach (Stecher), ***Die Kattenburg mit Fuldabrücke***, 1830, Kassel-Sammlung Lometsch

Abb. 160

Kasseler Marktfrauen mit Kiepen und eine Frau mit Kind [um 1847/48]

Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 133)

Abb. 161

Bäuerinnen in Kasseler Tracht

[um 1847], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 134)

Abb. 162

Hessische Bauern: Köpfe von vier Frauen und einem Mann

[1847/1848], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 135)

Abb. 163

Hessische Bauern: Frau, Mädchen, zwei Männer mit Dreispitz

[1848], Pastellkreiden, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 136)

Abb. 164

Hessische Bauern: Frauen in Tracht mit Kiepen

[1848], Pastellkreiden, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 137)

Abb. 165

Hessische Bauern auf dem Markt in Kassel

1848, Pastellkreiden, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 138)

Abb. 166

Marburger Bauern auf der Lahnbrücke

[um 1847], Bleistift und Wasserfarben, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 12)

Abb. 167

"Schwarzwälder Bäuerinnen" [Genrebild mit Darstellung hessischer Bauern]

[nach 1848], Öl/Leinwand?, Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 139)

Abb. 168

Carl Wilhelm Hübner, **Deutsche Auswanderer**, 1847, Öl/Lwd., Privatbesitz

Abb. 169

Die Bittschrift, 1849, Öl/Lwd., Hechingen – Burg Hohenzollern

Abb. 170

Mäuse und Motten

1847, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 144)

Abb. 171

Kurfürstliche Wildkammer in Kassel

[1847/48], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 109)

Abb. 172

Studie aus der Wildkammer in Kassel: Zwei tote Hasen auf Brettern liegend

1847, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ Menzel 868 (Kat. Nr. 110)

Abb. 173

Studie aus der Wildkammer in Kassel: Wildschweinkopf

1848, Pastellkreiden, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 111)

Abb. 174

Studie aus der Wildkammer in Kassel: Kopf und Klauen eines Wildschweins

1848, Schwarze Kreide, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 112)

Abb. 175

Studie aus der Wildkammer in Kassel: Zwei Wildschweinköpfe

[um 1848], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 113)

Abb. 176

Studie aus der Wildkammer in Kassel: erlegte Wildschweine

[um 1848], Schwarze und farbige Kreiden, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 114)

Abb. 177

Schweine im Kornfeld, 1850, Aquarell, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett

Abb. 178

Kopf eines toten Pferdes, 1848, Öl/Lwd., SMPK Berlin/Nationalgalerie

Abb. 179

Carl Wilhelm Hübner, **Das Jagdrecht**, 1846, Öl/Lwd., Privatbesitz

Abb. 180

Gustave Courbet, **Totes Reh**, 1857/58, Öl/Lwd., Rijksmuseum Mesdag, Den Haag

Abb. 181

Hugo Rudolphy, **Der alte Menzel in seiner Wohnung am Sekretär sitzend**, um 1895, Fotografie

Abb. 182

Spaziergänger unter einer Eiche

1866, Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 145)

Abb. 183

Orangerie in Kassel, Ringerstatue auf Postament in Untersicht

1866, Bleistift, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Graphische Sammlung (Kat. Nr. 100)

Abb. 184

Orangerie und Küchenpavillon in Kassel

[1866], Bleistift, SMPK Berlin – Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 99)

Abb. 185

Blick durch eine Straße auf die Martinskirche in Kassel

[1866], Bleistift, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Graphische Sammlung (Kat. Nr. 92)

Abb. 186

Marmorbad in Kassel, Innenraum mit brennendem Kamin

1866, Deckfarben, SMPK Berlin - SZ Menzel (Kat. Nr. 101)

Abb. 187

Statue eines Satyrs im Marmorbad zu Kassel

1866, Deckfarben und Bleistift, Verbleib unbekannt (Kat. Nr. 102)

Abb. 188

Aus dem Skizzenbuch von 1892/93: Hessische Marktfrauen und Architekturskizzen

1893, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 140)

Abb. 189

Skizze nach einem Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Kasseler Galerie (Michelangelo Cerquozzi, gen. delle Bataglie: Gartenfest im Kreis römischer Künstler): Lautenspielerin

1893, Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ (Kat. Nr. 107)

Abb. 190

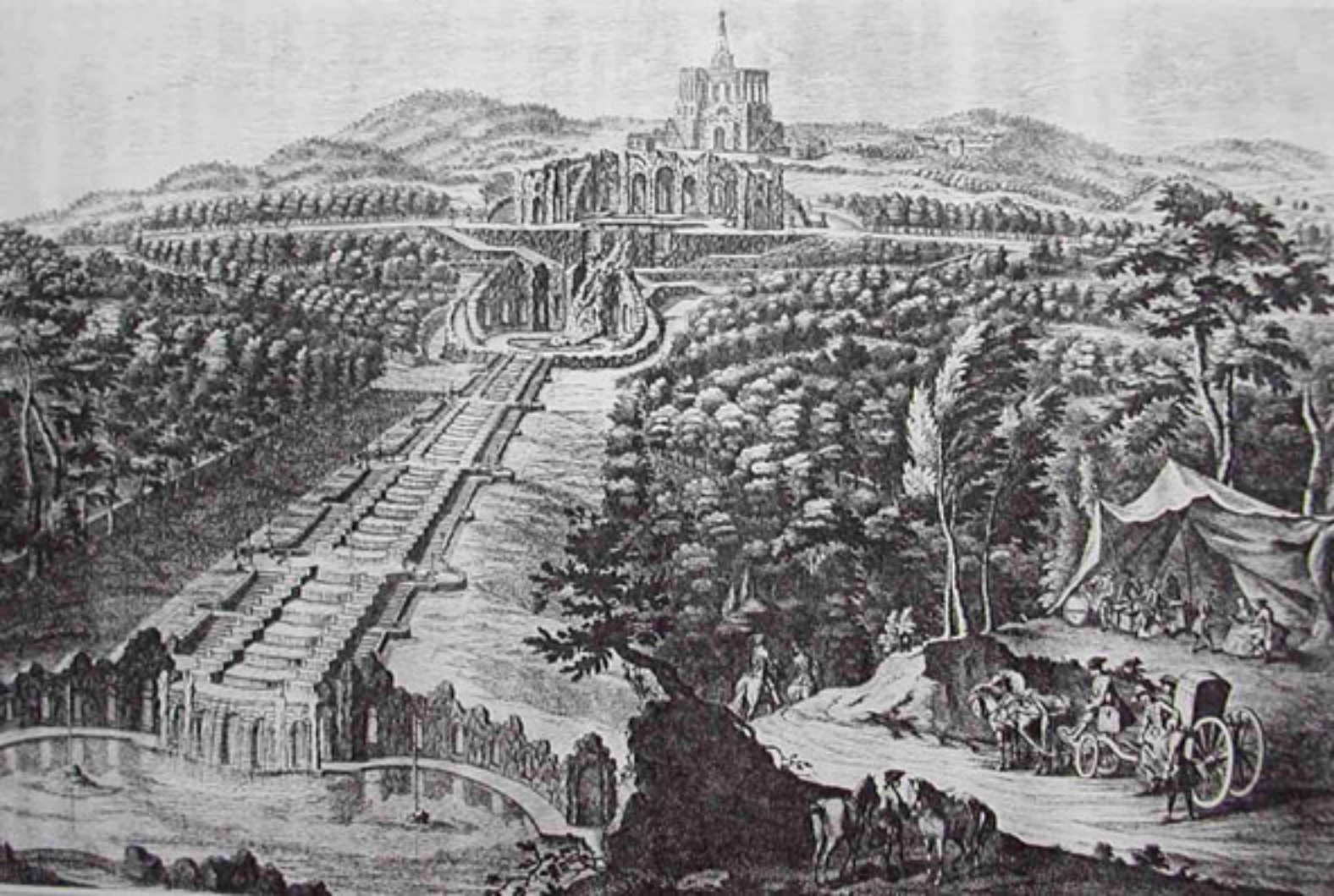
Bildnis-Büste Landgraf Wilhelm VIII. im Landesmuseum Kassel

[1893], Bleistift, SMPK Berlin/Kupferstichkabinett, SZ Menzel N 4361 (Kat. Nr. 108)

Abb. 191

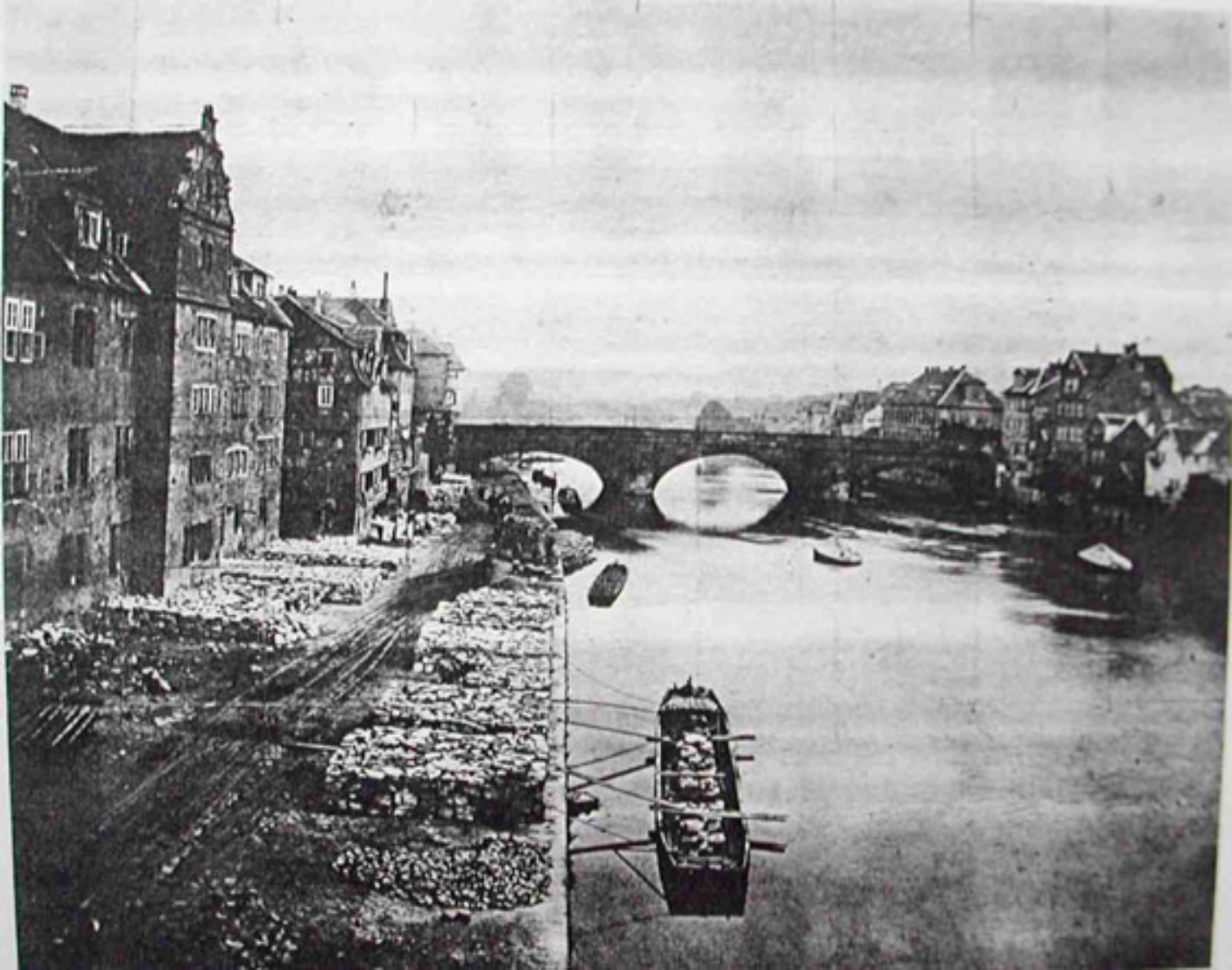
Der Renthofbrunnen in Kassel

1893, Bleistift, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Graphische Sammlung (Kat. Nr. 106)





A.M. 12th Dec 18
17





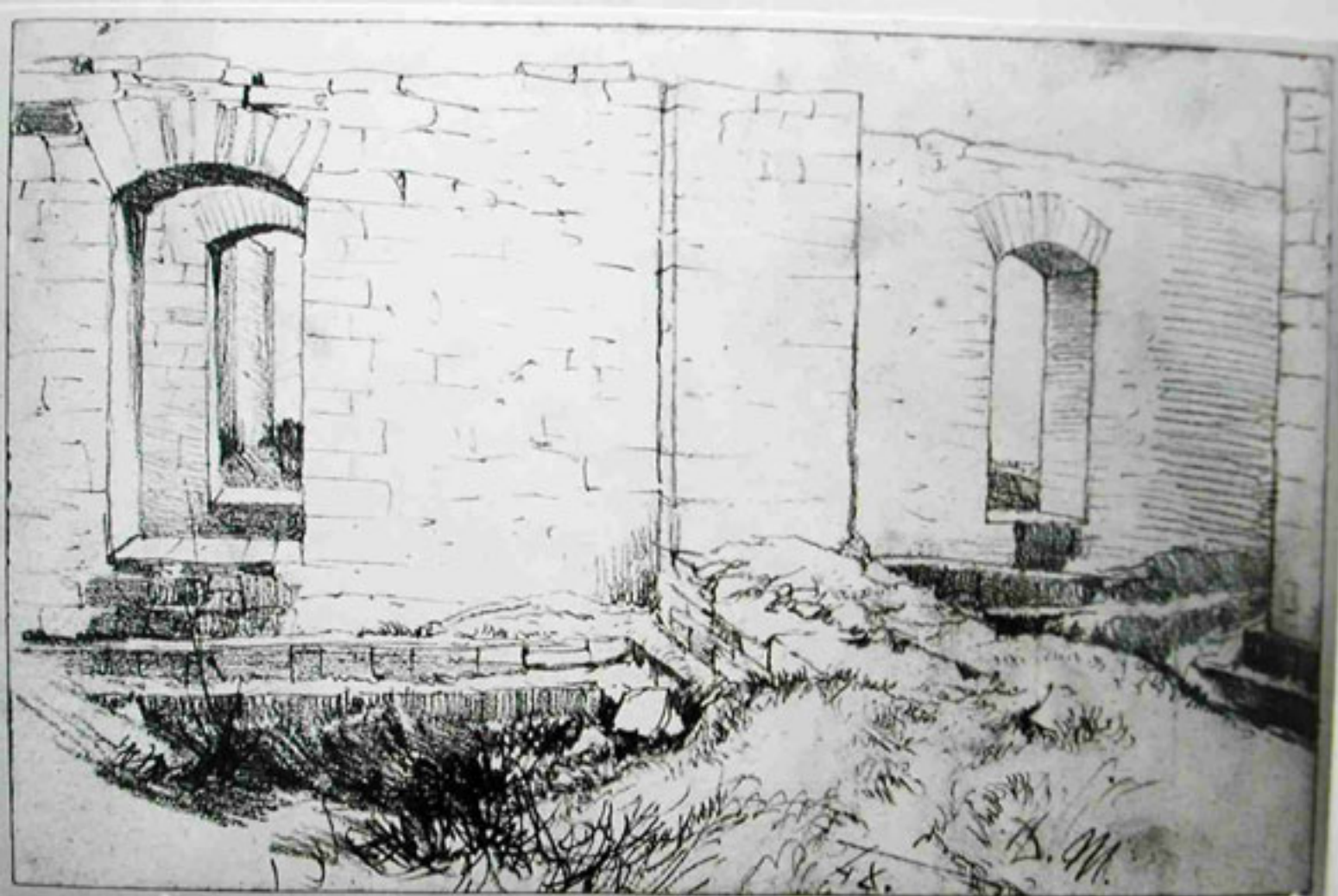
10.11
12.11

























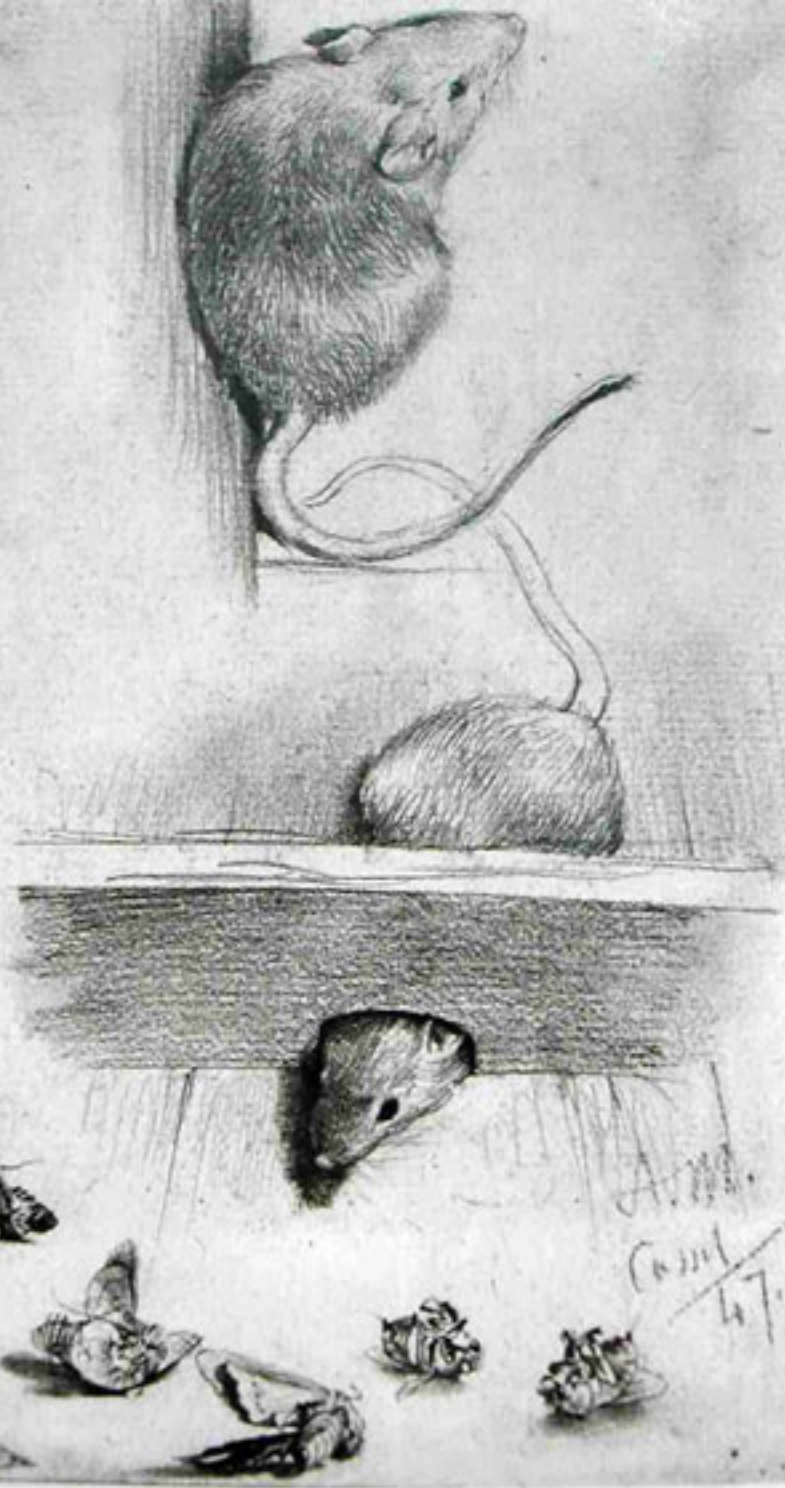
J. M. Gavel
1895

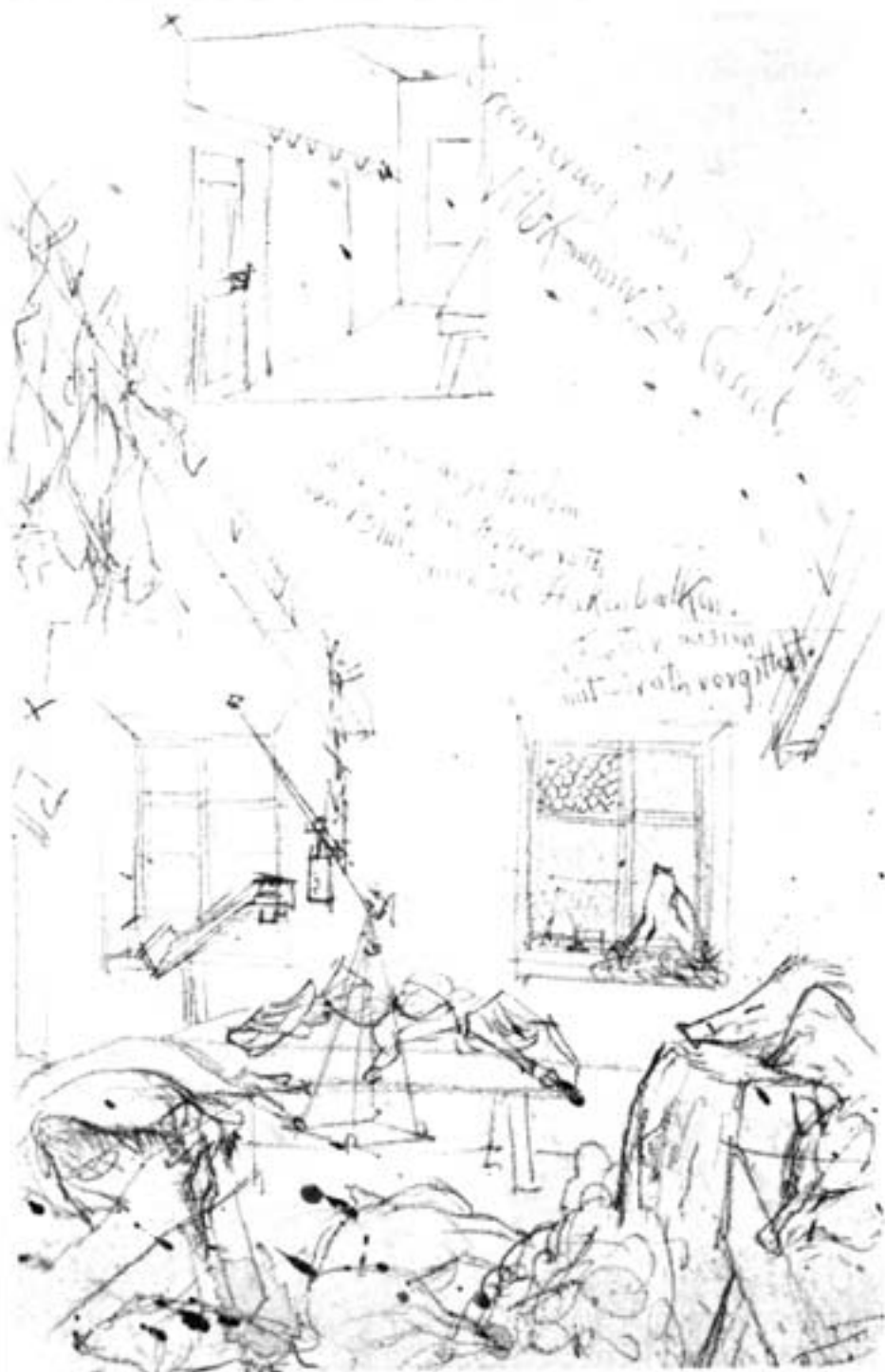














And. J. Hall.



Posse

14 März 1848.







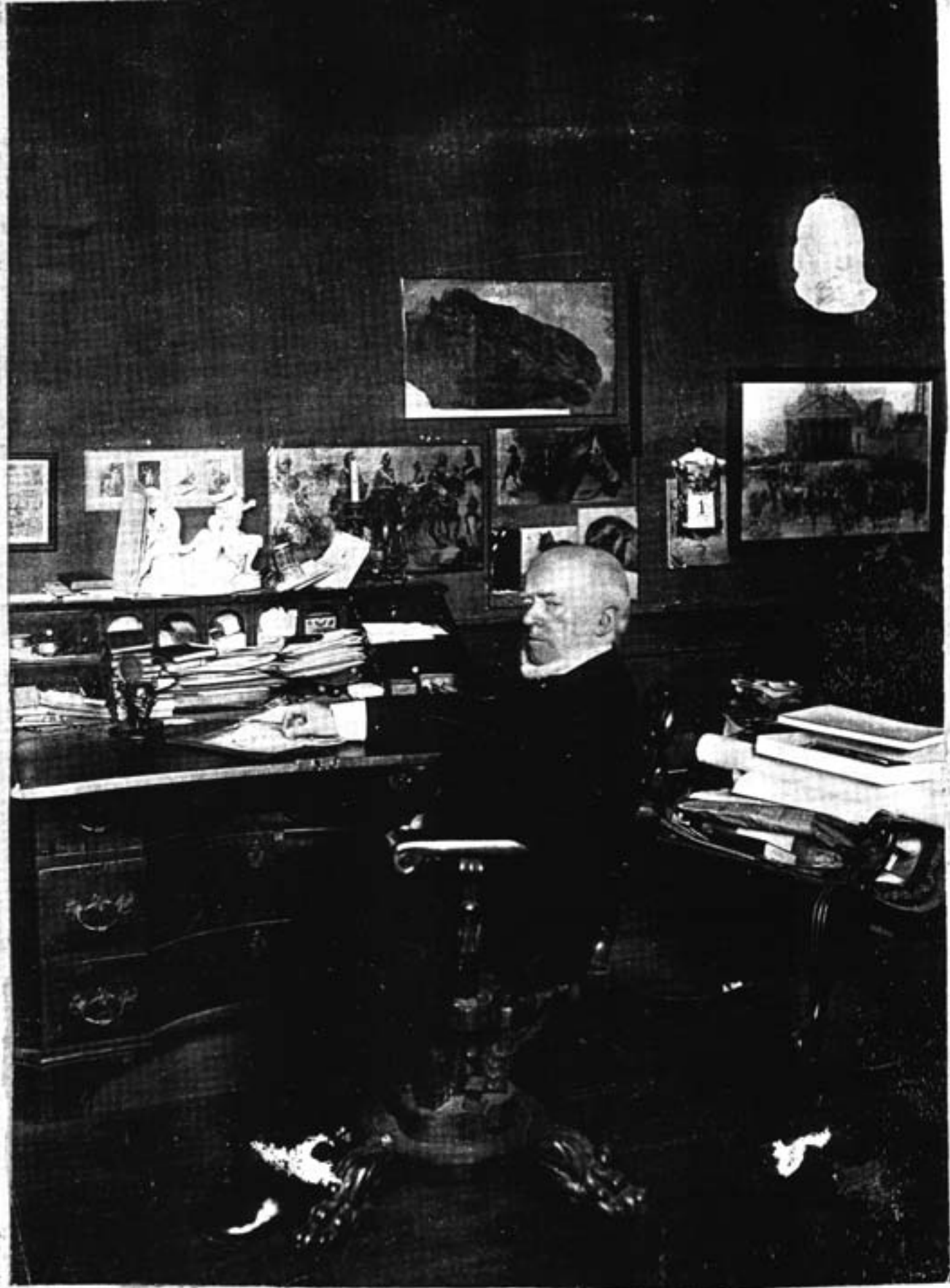


Kassel
Kurfürstl. Wildkammer
8 Januar 1848.



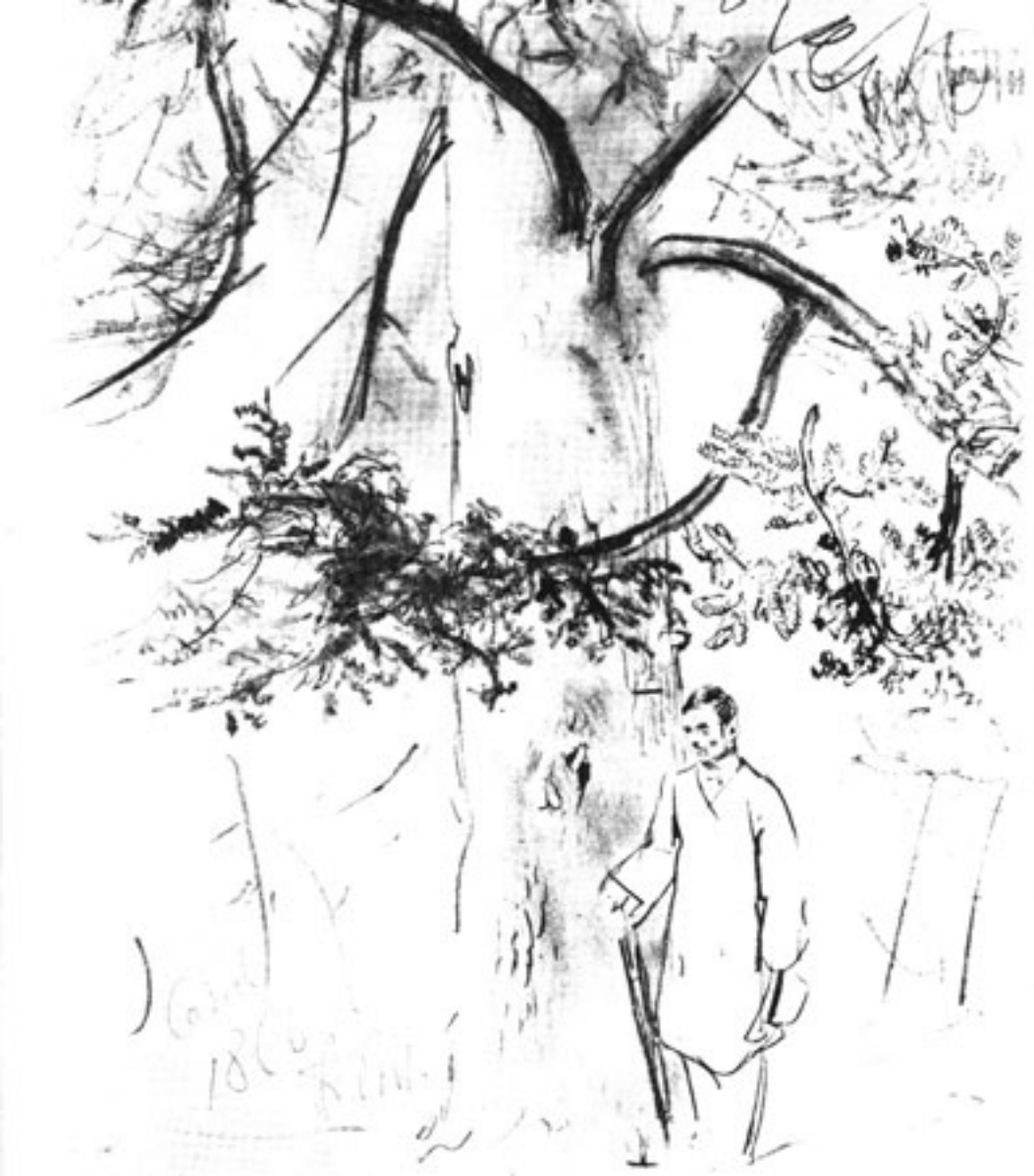






Hugo Rudolph

BERLIN, N.W.
Neue Wilhelmstr. 9. 407/10













Statue of a Satyr



Passer Gal:
Sept: 93.



Cassell Lornes mrs.

Willm VIII.



Cassini
92.
v. 16

